3 1761 06184469 2

Altmeister Deutscher Malerei

ND
565
B65
1913
c.1
ROBARTS

Gedruckt bei Emil Herrmann senior
in Leipzig

DAS DEUTSCHE MUSEUM

EINE REIHE BÜCHER ÜBER NATIONALE KUNST

❀

ALTMEISTER DEUTSCHER MALEREI

96 ABBILDUNGEN

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hans Holbein d. J. Selbstbildnis.

Basel, Kunstsammlung.

B

LOTHAR BRIEGER

ALTMEISTER DEUTSCHER MALEREI

BERLIN
VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT GMBH.

LIBRARY
AUG 19 2005
UNIVERSITY OF TORONTO

Es konnte nicht in der Absicht des vorliegenden kleinen Werkchens begründet sein, eine konzentrierte historische Darstellung der altdeutschen Malerei zu geben. Nirgend wäre eine derartige Methode zweckloser für einen möglichst weit gedachten Leserkreis als auf dem fraglichen Gebiete. Nichts wird dadurch gewonnen, daß man mit einer Fülle unbekannter Namen und belangloser Zahlen von vornherein kopfscheu macht. So ist auch keine Rechtfertigung dafür nötig, daß der Fachmann manche Namen vermissen, andere wieder überflüssig finden, mit der einen oder anderen Zuschreibung und Gruppierung nicht einverstanden sein mag. Ich brauche dies um so weniger rechtfertigen, als gerade der Fachmann das die scheinbar leichtere Darstellung stützende Knochengerüst langjähriger selbständiger Arbeit unmöglich übersehen kann.

Die Aufgabe war also vielmehr, gewisse Grundlagen erst zu schaffen, von denen aus dem Laien eine verstehende Beschäftigung mit der altdeutschen Malerei möglich werden kann. Es fehlt uns hieran durchaus. Eine Anleitung zur Einfühlung in das Wesen unserer nationalen Kunst ist notwendig und soll hier in bescheidenen Grenzen gegeben werden, der Verfasser glaubt nicht zu irren in der Annahme, daß er hiermit dem erwachenden deutschen Selbstgefühle der Nation nach seinen Kräften etwas Entbehrtes und Erwünschtes darbietet.

Nur selbstverständlich ist es, daß hiermit weder ein törichter Chauvinismus noch gewisse archaistische Neigungen in der Kunst gefördert werden sollen, sondern ausschließlich die Sache selbst: unsere Selbsterkenntnis und unser Selbstbewußtsein, die Wiedergewinnung des Zusammenhanggefühls mit einer künstlerischen Vergangenheit, deren einzigartige Größe wir allzu lange verkannten.

Berlin, im Februar 1913. LOTHAR BRIEGER

Das vorliegende Buch dient nicht der Kunstwissenschaft sondern dem Kunstgenuß. Unter diesem Gesichtspunkt sind Zusammenfassung und Anordnung der Bildtafeln zu verstehen, bei welchen nicht immer die streng historische Folge innegehalten ist.

DER VERLAG.

Während sich vor der Sixtina in Dresden Deutsche und Fremde drängen, steht das ihr in jeder Beziehung unendliche überlegene Hauptwerk deutscher Kunst, Grünewalds Isenheimer Altar im Colmarer Museum fast unbekannt, vereinsamt und wenig besucht. Basel, wo sich eine Anzahl der wunderbarsten und wichtigsten Werke unserer nationalen Kunst befinden, ist dem Deutschen fast nur als Zollstation seiner Schweizer Reise bekannt. Ja, wir brauchen nur ein reichsdeutsches Museum zu durchschreiten, um uns, mit wenigen Ausnahmen, über die unlustige und unübersichtliche Anordnung seiner altdeutschen Abteilung zu ärgern und über das mangelnde Interesse der Besucher für sie. Es steht außer Frage: wir sind unserer Vergangenheit entfremdet, haben gelernt sie lediglich als ein überwundenes Kuriosum zu betrachten. Sogar ihre uns noch vertrautesten Künstler, Dürer und Holbein, sprechen nicht im gleichen Maße zu uns wie die großen Meister der italienischen Renaissance.

Zur Erklärung dieser Fremdheit bringen wir leider bereits von der Schule eine Anzahl Phrasen mit, die viel schlimmer sind als die Fremdheit selber, wir arbeiten mit Begriffen wie Befangenheit, Enge, technische Beschränktheit und Trockenheit der altdeutschen Malerei, ohne uns doch darunter eigentlich etwas Rechtes vorstellen zu können. Denn sie rechtfertigen zwar vor uns unsere Fremdheit, aber sie erklären uns dieselbe nicht, machen sie nicht verständlich. Von der italienischen Renaissance nehmen wir eine Anzahl überaus farbiger, festumrissener Vorstellungen mit ins Leben hinaus, vom deutschen Mittelalter nur eine Menge Zahlen und ein dunkles Gefühl abergläubischer Roheit. Dort soll alles großartig und prächtig, hier soll alles eng und finster sein. Im Alter, wo wir die Reife haben, den künstlerischen Werken unserer Vergangenheit forschend und genießend gegenüberzutreten, sind dieselben eigentlich innerlich schon von uns gerichtet.

Wahr ist freilich eines: Die Italiener besitzen in Vasari und Anderen lebensvolle zeitgenössische Schilderungen ihrer größten Epoche, die Niederländer ihren Karel van Mander, wir hingegen haben nur die trockene und zusammengestoppelte Arbeit eines Epigonen, Sandrarts teutsche Akademie, die gar keine teutsche Akademie ist, und in dem ganz wenigen, was sie über deutsche Kunst bringt, nüchtern, zusammenhanglos und unverläßlich. Die Werke der altdeutschen Malerei treten wie ebenso viele einzelne Personen überraschend, unvermittelt, anspruchsvoll vor uns hin und reden uns in lauten verschiedenen Mundarten an, die wir heute nicht mehr sprechen. Während alle Werke der italienischen Kunst sich einer, der gleichen Sprache bedienen, die uns noch heute geläufig ist. Liegt aber nicht vielleicht wenigstens ein Teil der Schuld außer an der nach einem

Jahrhundert beispiellosen Aufschwungs jäh abgerissenen Tradition auch an uns, sollten wir nicht am Ende die griechische und die italienische Sprache vor unserer eigenen alten bevorzugen? Vielleicht, wenn es uns gelingt, alle diese Mundarten als solche der uns eigentümlichen, der deutschen Kunstsprache zu erkennen und dieser selbst zu ihren Wurzeln nachzugehen, daß dann gerade aus diesen uns scheinbar entfremdeten Werken etwas zu uns redet, das uns verwandter, eigentümlicher, in seiner Art zum mindesten nicht weniger bedeutend und vollendet ist als die Antike und die italienische Renaissance.

Es wird also darauf ankommen den Faden zu finden, der uns klassizistisch Gebildete durch das zunächst chaotisch auf uns einstürmende Labyrinth sich erdrückender, pathetisch rücksichtslos bewegter, im Sinne unseres Schönheitsideals zweifellos meist häßlicher Gestaltungen geleitet. Möglich, daß wir so in die Lage kommen, an unserer jetzigen auf die Schönheit gerichteten allgemeinen Kunstanschauung selbst Kritik zu üben. Diesen Faden kann nur die historische Betrachtung liefern oder vielmehr die aus ihr abgeleitete psychologische Erkenntnis.

Wir erinnern uns noch aus der Schulzeit, daß sich uns das deutsche Mittelalter als die Geschichte des gewaltigen Ringens zwischen Papst und Kaiser darstellte, setzen wir statt Formen das Formende selbst, also als der Kampf zwischen dem südeuropäischen und dem nordeuropäischen Menschen. Mit dem Augenblicke, wo die Römerflut in die germanischen Wälder einbricht, um schließlich in der Völkerwanderung zurückgeworfen und gebrochen zu werden, berühren sich zum erstenmal zwei einander durchaus fremde, durchaus feindliche Prinzipien, deren Verhältnis zu einander von jetzt ab die menschliche Kultur bestimmt. Als die Völkerwanderung verebbt, stehen sich die beiden Prinzipien nunmehr deutlich geschieden, jedes für sich scharf umrissen, gegenüber im Ringen um die Herrschaft. Auf der einen Seite die Völker germanischen Blutes, als deren Vormacht die Deutschen in die Geschichte treten, auf der anderen Seite die Südeuropäer, Italien an der Spitze. In den geschichtlichen Formen ist ihre grundsätzliche Verschiedenheit ohne weiteres klar, schwieriger wird es sein, sie auch in den künstlerischen ex fundamentis nachzuweisen.

Die Italiener repräsentieren hier den klassischen, die Deutschen den gotischen Menschen. In Nordeuropa hat sich das menschliche Geschlecht in einem viel härteren Kampfe gegen die Natur entwickeln müssen als im Süden, kein Wunder daher, daß sich von vornherein eine Tendenz zur Überwindung der Natur in leidenschaftlichster Form bildete, während der Süden die Eintracht mit der Natur, die Harmonie, die Idealisierung will. Der Italiener hat vom Griechentum her eine seinem eigenen Wesen gemäße Tradition, die er nur fortzuführen, zu entwickeln, umzubilden braucht, der aus der Barbarei herkommende Nordländer ist gänzlich traditionslos, er soll vielmehr eine Tradition erst schaffen. Die griechischen Götter sind überlebensgroße Menschen, der nordische Gott kennt in den düster brausenden Eichenwäldern das Lachen und die Freude kaum. Man

kann ihm nicht recht wie einem Freunde vertrauen. Im Süden ist das Leben ein lachendes Fest, im Norden ein Kampf mit zusammengebissenen Zähnen. Darum wirft der Italiener alle seine Wünsche auf dieses irdische Leben, er abstrahiert alle seine Ideale aus ihm und sieht so seine höchste Leistung in der harmonischen Schönheit, der Deutsche kennt den Begriff der Schönheit überhaupt nicht — nur eine Verwirrung aller Begriffe vermag von einer Schönheit der Gotik oder der altdeutschen Malerei reden —, sondern er sucht in der Kunst etwas Unsinnliches, etwas Übersinnliches, etwas gegen die Natur und über die Natur, Erhabenheit. Die klassische Kunst — Hellas und Italien — will mit dem Leben einen, die gotische will über das Leben erheben. Die südliche Kunst findet ihre Wünsche im Leben selbst erfüllt, der nördlichen ist das Leben häßlich, gemein und schwer, sie wirft ihre Ziele ganz jenseits des Lebens. Italien will die Erscheinung, Deutschland will die Idee. Das sind die grundverschiedenen Ausgangspunkte der Kunst in den beiden Ländern.

Beide Gefühle, das des Einessein mit der ganzen Natur ebenso wie das des dualistischen mit ihr im Kampfe Liegens, verlangen nach Ausdruck, wollen Form gewinnen, Erscheinung werden. Der südeuropäische Mensch schafft sich in dieser Erscheinung das verbindende Band zwischen sich und der umgebenden Welt. Die Wünsche des nordischen Menschen sind ganz andere. Er wird von einem dumpfen Angstgefühl vor der Vielfältigkeit des allgemeinen Seins beherrscht, in dem eine feste harmonische Ordnung zu sehen seine ganze Anlage nicht erlaubt. Es steht auf der einen Seite, dann ein Abgrund, von dessen anderem Rande er erregt und abgeneigt herübersieht. Für ihn handelt es sich darum, vor ihm Schutz zu suchen, ein Formenprinzip zu finden, das ihm nicht eigentümlich ist, aus dem er gewissermaßen eine neue Welt, eine Gegenwelt aufbauen kann, welche der Ausdruck der unsinnlichen Richtung seiner eigenen Seele ist, und vermittels deren er möglichst die umgebende Welt nicht etwa erklären, sondern entsinnlichen, sich unterwerfen kann. Dieses Formprinzip ist die abstrakte Linie, und wir finden den grundsätzlichen Unterschied zwischen den beiden verschiedenen Menschenarten Europas, dem klassischen und dem nordischen, bereits schon in ihren frühesten Kunstleistungen ausgeprägt, im Ornament. Es muß hier über diese Dinge so ausführlich abgehandelt werden, weil ohne weiteste Einsicht in sie die rechte Würdigung der altdeutschen Malerei überhaupt nicht möglich, jedenfalls nur unvollkommen möglich ist.

Der Südeuropäer leitet, in seinem Bewußtsein der Harmonie mit der Umwelt, seine ornamentalen Formeln ganz natürlich aus ihr ab. Blüte, Blatt und Tier liefern ihm die Themen, in deren Umformung in anderes Material, dessen Art gemäß, er die Aufgaben seiner frühen Kunst sieht. Seine eigene Welt wächst so im innigsten, ungestörten Einklange mit der Umwelt empor, wie er sich selbst aus ihr gewachsen fühlt. Ihm ist von vornherein klar, daß alles, was er schafft, in der Natur sein Vorbild haben muß, daß ihm anderes zu schaffen gar nicht möglich ist. Dem nordischen Menschen ist die Natur etwas

Fremdes, durch Unruhe der Mannigfaltigkeit etwas Erschreckendes und Feindseliges, dem gegenüber er einen Halt und eine Stütze sucht, mit deren Hilfe er nicht in ihr aufzugehen braucht, sondern sich ihr gegenüber selbständig behaupten kann. Das ist aber die geometrische Linie. Hier fand der Nordeuropäer die einzige durchaus unsinnliche Form, etwas aus sich selbst scheinbar ganz Abstraktes und doch Formbares, das einzige ihm erreichbare Mittel zu einem äußeren Ausdrucke seines erregten inneren Empfindungslebens. Alles Sinnliche hat Anfang und Ende, daher die den frühen nordischen Menschen beunruhigende Fülle der Erscheinungswelt, die Linie hat es aber an sich nicht, sie ist zeitlos und raumlos, sinnlich zunächst unfaßbar, sie repräsentiert ihm zugleich symbolisch den Begriff des Unendlichen, der Ewigkeit, des über die sinnliche Erscheinung Hinauslangenden und ihr Uberlegenen. Alle nordische Ornamentik ist reine Linienornamentik, Linienornamentik als Ausdruck geheimer seelischer Beziehungen. Während im Süden eine üppige und schöne Fülle ornamentaler Naturformen emporsprießt, entsinnlicht der Nordländer selbst da, wo er schließlich Pflanzen und Tiere, vor allem Tiere in seine Ornamentik mit einbezieht, diese vollständig, es sind Fantasietiere, rein lineare Ausdrücke seines seelischen Empfindens, durch die er über die umgebende Natur Herr zu werden sucht. Dieses einmal gewonnene Grundprinzip geht durch alle nordische, alle deutsche Kunst weiter und entwickelt sich von innen heraus immer vielfältiger zu einer ganz eigentümlichen Formenwelt, die vor der des Südens ganz unbedingt die viel größere Energie, Selbständigkeit und Ausdrucksgewalt bis zum Explosiven voraus hat, aber sicher auch viel einsiedlerischer, dem Fremden unverständlicher, lebensfremder bleiben mußte. Zur Zeit, als in Italien und Deutschland mit reifgewordenen Mitteln an die Schaffung großer Kunst gegangen wird, stehen die beiden Ziele bereits vollkommen feindlich fest: Im Süden der Wille zur Schönheit als die vollkommenste Einbeziehung der Menschen in die Natur, im Norden der Wille zur monumentalen Erhabenheit als Ausdruck des menschlichen Innenlebens in bewußtem Gegensatze zur Natur. Das Ringen zwischen der Kunst der Renaissance und der des deutschen Mittelalters beginnt, um schließlich mit dem Siege der Renaissance zu enden und somit auch das klassische Ideal für den nordischen, ihm im Grunde der Seele aber fremden Menschen maßgeblich zu machen. Zweifellos, wir haben keine Ursache, diesen Sieg zu bedauern. Er ist vielleicht der wichtigste Faktor unserer Entwickelung geworden, hat unseren innerlichen Dualismus aufgehoben, den Deutschen aus seiner Isoliertheit in die allgemeine Kultur hinausgerissen und an ihr Teil nehmen lassen, in der er nach den Jahrhunderten schweren Ringens nun wieder obenauf sein dürfte. Wir sind keine altdeutschen Menschen, und wer die Entwickelung rückwärts zu schrauben versucht, kann sich nur lächerlich machen. Wohl ist aber jetzt die Zeit gekommen, da wir reif sind, uns zu erinnern, daß das klassische Ideal nicht unser eigenes, unser deutsches Ideal ist, daß es nur eine fremde segensreiche Hilfe zu unserer Entwickelung war, daß wir jetzt an dem Punkte angekommen sind, wo wir nicht mehr seine blin-

den Sklaven sein wollen und dürfen, sondern den Weg zurück zu unserer eigenen Kultur, den Zusammenhang mit der uns leider Gottes ganz abhanden gekommenen Vergangenheit unserer nationalen Kunst suchen müssen, um als neue, mit der Natur einige Menschen nunmehr diesen eigenen Weg weiter zu finden. Nur solchen Absichten kann diese Abhandlung dienen, sie möchte das Verständnis und die Freude für unser eigenstes Eigentum wieder zu erwecken. Wir müssen die einseitige Herrschaft der Ästhetik als Lehre von der Kunst überwinden und erkennen, daß sie nur die Lehre von der klassischen und klassizistischen Kunst ist. Daß aber unsere alte nationale Kunst ganz anderes Wollen, ganz andere Prinzipien hat, die eine eigene Kunstlehre fordern, deren Linien wir in diesen wenigen Seiten kurz zu umreißen versuchen.

Vielleicht ist an dieser Stelle der den eigentlichen Rahmen überschreitende Hinweis nicht ganz unsachlich, daß wir in der Gegenwart — freilich wieder mit Hilfe einer fremden Kunst, der französischen — praktisch bereits auf dem besten Wege sind, die einseitige Herrschaft der Ästhetik, der Lehre vom klassischen Schönen, gründlich zu überwinden. Womit denn auch wichtige Vorbedingungen für die Hoffnung gegeben sind, daß wir schon oder doch bald die Kunst des deutschen Mittelalters mit anderen, richtiger eingestellten Augen ansehen dürften, als solches bisher der Fall war. . . . .

Die Antike und die Renaissance summieren die Natureindrücke und schaffen so ein übersichtlich gegliedertes Ganze, die nordeuropäische Kunst setzt die abstrakte Linie fort, verschlingt sie in sich und gewinnt ihre Eindrücke lediglich ganz und gar aus der Konstruktion. Der Parallelismus der Linien und ihre vielen mathematischen Verhältnismöglichkeiten zu einander erzeugen die Grundlagen eines neuen Kunstsystems, das auf einen aufwärts strebenden Rhythmus hinaus will und in diesem zugleich eben den Ausdruck der inneren gedrängten Leidenschaftlichkeit sucht. Eine gewisse Verwandtschaft der Tönefolgen mit den nordischen Linienfolgen fällt auf, wenn ich nicht irre, ist es Ruskin gewesen, der als erster einmal gelegentlich der Architektur von der Gotik als gefrorener Musik sprach. Und in der Tat ist es die Architektur, angesichts deren auch für das weniger geschulte Auge der prinzipielle Gegensatz zwischen dem klassischen und dem nordischen Menschen zum ersten Male ganz sinnfällig wird.

In der antiken Basilika wächst der Tempel als ein organisches Gewächs inmitten der organischen Natur aus dieser heraus. Ein Raum, der viele Menschen zu konzentrieren vermag, bleibt der einzige Grundgedanke, alles Darumherum ist sekundär, schließlich bloß Erzeugnis des ästhetischen Spieltriebs, Augen- und Sinnebefriedigung. Die Renaissance setzt das Beginnen fort, variiert es. Jed' Ding soll organisch und im Maße seines Wertes, seiner Würdigkeit Platz haben. Es ist dem klassischen Menschen nur selbstverständlich, daß er in der heiligen Architektur gerade so wie in jeder anderen vom Prinzipe der Schwerkraft ausgehen muß. Sie ist ihm das von vornherein unumstößlich Gegebene. Die Säulen sind zum Stützen da, sie betonen diesen Zweck offensichtlich, suchen ihn durch

ihre Form besonders auffällig zu machen. Das heilige Haus soll feststehen und steht fest, es ist eine verläßliche Zuflucht für die Gläubigen. —

Dem nordischen Menschen aber ist die Schwerkraft just gerade das Gemeine, Befremdende und Feindliche der Natur, durch das er seine eigene Seele gebunden, gehemmt fühlt, und das zu überwinden er eben zur abstrakten Linie geflüchtet ist. Er steht vor der schweren, scheinbar unlöslichen Aufgabe, nun in der Architektur in einem geradezu die Schwerkraft klassisch repräsentierenden Material, dem Stein, diese durch die abstrakte Linie zu überwinden. In der romanischen Baukunst kämpfen die beiden Style noch miteinander, der Wille des nordischen zeigt sich bereits, ist sich aber über seine Wege noch nicht klar, bis er schließlich in der Gotik zu seiner höchsten Blüte und restlosen Vollendung gelangt. Da die Gotik auf deutschem Boden gipfelt und ausklingt, trotz französischen Ursprungs, ist es nicht unwissenschaftlich, von ihr als dem stärksten und reinsten Ausdruck des deutschen Kunstwollens zu sprechen. Wir erleben es bei Verfolg der Geschichte nordeuropäischer Baukunst in bewunderndem Erstaunen mit, wie sich die Decken immer intensiver wölben, wie die Säulen in Form und Ausdruck immer mehr den Charakter des Stützens verlieren, wir sehen den Spitzbogen sich wölben und den Zweck der Säule ganz beiseite setzen, bis schließlich die Gotik die ganze Form im Turm als Gipfel und Zielpunkt gewaltsam aufwärts reißt und für den inneren Sinn die Schwerkraft effektiv negiert. Die Musik der unendlichen Linie wird uns nirgends so eindringlich wie beim Betreten eines alten deutschen Domes, wo wir tatsächlich das Gefühl haben, in den grenzenlosen Raum zu treten, und überall von den scheinbar von der Schwerkraft unabhängigen, aufwärts strebenden Linien mit emporgerissen keinen anderen Weg finden als in die Unendlichkeit Gottes zu flüchten. Dieser gewaltige Eindruck dabei das Produkt einer überaus klaren mathematischen Konstruktion: Alles Stützende ist an die Außenseite des Gebäudes gelegt, um für die betende Seele nicht vorhanden zu sein.

Es dürfte ohne weiteres klar sein, daß ein derart gerichtetes Wollen und Temperament wie das nordische auch in der Malerei von den südlichen Ausdrucksmitteln grundsätzlich verschiedene Ziele sich setzen mußte. Überträgt der Hellene und nach ihm der Italiener die Sprache der Natur in die Kunstsprache, fühlt er sich als deren Interpret, indem er ihren allgemeinen Gesetzen sein besonderes Menschliches hinzufügt, so erzielt er damit eine große Allgemeingültigkeit, eine nicht nur auf sein augenblickliches Vorstellungsleben, auf seine Zeit just beschränkte Typischkeit seiner Malerei. Als wertvollstes Ziel ist ihm darum von vornherein das Streben nach Raumillusion gesetzt. Alle Dinge befinden sich im Raum für das natürliche Sehen, ja, werden für dasselbe durch ihn in ihren Beziehungen und Verhältnissen zueinander bestimmt. Nun ist für das Gemälde als eine idealisierte, d. h. rhythmisch gesteigerte, in Harmonie abgewogene Natur das Problem des Raumes das in erster Reihe zu lösende. Eine Geschichte der italienischen Malerei ist bis zu einem gewissen Grade geradezu eine des Raumproblems, der Weg bis zu Tizian und den venetianischen

Monumentalmalern ist gar kein anderer. Die Raumillusion im Gemälde aber verlangt als wesentlichstes Ausdrucksmittel die Farbe, da nur durch sie der Körper wirklich körperlich steht. Der Italiener ist somit dem Deutschen an sich durch sein rein malerisches Sehen voraus. Es entwickelt sich sicher und zielbewußt die Lehre von der malerischen Perspektive, nichts anderes als ein Übertragen der natürlichen Gesetze auf die malerischen Mittel. Menschen und Dinge werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt, das dem in der Natur gesehenen analog ist. Es handelt sich weniger darum, etwas auszudrücken, als alle Teile des Bildes in die vollkommenste Harmonie zueinander zu bringen.

Die Lehre von diesen Dingen ist die Ästhetik, und wenn wir, die wir seit dem allgemeinen Siege des klassischen Ideales vollkommen mit ihren Augen sehen, nun vor die deutsche Malerei treten, so erfassen uns zunächst verständliches Befremden und Entsetzen. An der Stelle der schönen Einheitlichkeit begegnet uns eine leidenschaftlich bewegte Fülle, die auseinander zu fallen droht, wenigstens solange wir das verknüpfende Band nicht besitzen. Das für unser Gefühl wichtigste, die Raumillusion, ist zunächst einmal so gut wie ganz ausgeschaltet, und die ganze Tafel scheint uns von einer Menge von Fehlern und malerischen Unfähigkeiten geradezu zu wimmeln. Im Sinne der Ästhetik ist fast alles »falsch«. Erst wenn wir eine größere Anzahl altdeutscher Gemälde vergleichend betrachtet haben, beginnt sich in uns nicht ohne Zwang die Überzeugung zu entwickeln, daß sich in ihnen allen eine gleiche, wenn auch von unseren Anschauungen sehr verschiedene Gesetzlichkeit betätigt, daß diese Künstler bei ihrem überwältigenden Können sicher nicht andere Augen hatten als die Italiener und wir (tausend Einzelheiten beweisen uns das bald), sondern daß einfach ihr Wollen ein grundsätzlich anderes war und sich grundsätzlich andere Ausdrucksmittel schaffen mußte und schuf. Die altdeutsche Malerei beginnt mit einem bewußten Gegensatze zur Raumillusion.

Die abstrakte, die geometrische Linie, welche wir schon durch die Ornamentik und durch die Architektur verfolgt haben, schwingt weiter, bleibt dem nordischen Menschen auch in der Malerei das ihm wesentliche künstlerische Ausdrucksmittel. Die Linie und ihre Bewegungsbahn, die Fläche. Sieht also der südliche Mensch körperlich und raumhaft, so der nordische linear und flächenhaft. Es handelt sich für ihn nicht darum, eine idealisierte Natur zu schaffen, sondern er will vielmehr die Natur überwinden, für sich überwinden, indem er trotz des sinnlichen Eindrucks und gegen ihn dessen Formen mit seinen Kunstmitteln geschaffene ähnliche gegenüberstellt. Raumillusion und Perspektive werden ausgeschaltet, daher uns denn diese alten Gemälde als »falsch« anmuten. Innerhalb der Fläche entwickelt sich alles aus Gesetzen, die einzig und allein aus der Linie abgeleitet sind. Man braucht nunmehr nur einige Bilder hintereinander zu betrachten, um jetzt zu erkennen, um eine wie strenge und bewußt weiter entwickelte Gesetzlichkeit es sich in diesem nordischen Gegenspiel zur italienischen Renaissance handelt. Von rein flächenhaftem Hintergrunde löst sich eine absolut lineare Kunstsprache, derjenigen der

gotischen Architektur innerlich durchaus verwandt. Die Schwerkraft ist diesem Prinzip gemäß durchaus aufgehoben, der Körper ist zunächst recht unwichtig geworden. Man hat die seltsamen Gewandfiguren der altdeutschen Malerei damit erklären wollen, daß die Künstler Holzfiguren mit Seidenpapier drapperten und daraus ihren Faltenwurf gewannen. Das heißt eine Folge als Ursache setzen. Unser erster Blick auf ein altdeutsches Gemälde wird sofort durch das Menschenhaupt und seinen Ausdruck gefesselt. Tieferer Forschung ergibt dies sich als Absicht, das gotische Bauprinzip taucht im Gemälde wieder auf, die Gewandfalten streben und weisen alle bewußt auf ein Ziel hin, auf das menschliche Antlitz, den Sitz der menschlichen Seele, die dem alten Glauben eben das Unsinnliche, das Übersinnliche ist. Das Wichtige, Entscheidende des Bildes rückt möglichst in das Zentrum des Bildes, alles andere sind ebensoviele Linien, die darauf hinführen, hinzwingen. Die körperliche Bewegung, die Geste, soll keineswegs körperlich richtig sein, sie wird in der Bildfläche in eine scharfe, oft gewaltsame, oft auch gewaltige Linie konzentriert, die ganz und gar bebender Ausdruck ist und die eigentliche Handlung betonen hilft, sie bis in die entfernteste Ecke der Tafel weiterschwingen läßt. Verkürzungen und Überschneidungen dienen ohne jede räumliche Absicht genau dem gleichen Zwecke. Haben wir also auch den Mut, uns über unsere Ästhetik hinwegzusetzen und die nordische Kunstlehre zu bekennen: alles, was im altdeutschen Gemälde diesen Zweck fördert und erreicht, ist richtig, alles andere falsch. Sie kennt kein anderes Gesetz.

Somit geht hier alles nicht auf die Schönheit, sondern auf den Ausdruck, will der klassische Mensch in der Kunst eine idealisierte Natur, so will der nordische Mensch Wirklichkeit als seelischen Ausdruck. Die bewußten Gegensätze ergeben sich aus diesem Satze von selbst: Natur ist alles Sein, wie die Sinne es rein aufnehmen, Wirklichkeit aber ist das menschliche Erlebnis. Infolgedessen strebt die klassische Kunst nach Ruhe, die nordische nach Bewegung oder nach dem, worin diese am leichtesten faßbar wird, nach Handlung. Die ganze altdeutsche Kunst bevorzugt, wie ein Blick lehrt, die Themen, welche eine bewegte, eine soviel als möglich stark bewegte Handlung bedingen, in der eben ihr Ziel eingeschlossen ist, der Ausdruck. So wird das den Laien als erstes Befremdende der altdeutschen Malerei wohl immer sein, daß bei leidenschaftlicher, mit den schärfsten und oft krassesten Gesten durchsetzter Handlung das ganze Gemälde doch von einer merkwürdigen, unlebendigen (lies: nicht natürlichen) Erstarrtheit ist. Es ist, als wären erregteste Gefühle im Augenblicke der Explosion gewaltsam festgehalten worden. Dies ist eben die Eigenart, dies ist der bewußte, einheitlich ausgeprägte Kunststil, der alle Gefühle in konzentrierenden Linien auf das seelische Zentrum hinleitet und damit den ganzen geistigen Gehalt des Bildes in einem Punkte technisch so machtvoll zusammenfaßt und ausstrahlen läßt, daß uns klassisch Abgeklärte oft ein tiefes Grauen vor dieser altdeutschen Empfindungsgewalt und Leidenschaft überläuft. Ein Grauen, das zur tiefsten Bewunderung wird, sobald wir uns einmal die mathematische Überlegenheit dieser konstruktiven

Technik klar gemacht haben, was uns dann wohl leicht dazu verführen mag, eine Raffaelsche Madonna neben einer altdeutschen als einen seelenlosen Kitsch zu empfinden. Und in der Tat ist hieran sicher soviel richtig, daß keines Volkes Kunst der deutschen an seelischer Ausdrucksfähigkeit auch nur annähernd gleichkommt, wenn uns das auch freilich nicht verleiten soll, in den umgekehrten Fehler zu verfallen, d. h. die Gesetze der altdeutschen Malerei immer mehr etwa unseren Urteilen über die italienische Renaissance zu Grunde zu legen.

Daß die Linie, nicht die Farbe, das Ausschlaggebende und Bestimmende in der altdeutschen Malerei ist, hat dazu geführt, mitunter von ihren Werken als eigentlich nur kolorierten Zeichnungen zu sprechen. Man muß mit solchen Schlagworten sehr vorsichtig sein, soviel Richtiges sie immer enthalten mögen. Raumperspektive und Körperlichkeit, ihre eigentliche Aufgaben, fand die Farbe in der altdeutschen Malerei nicht vor, ja geradezu negiert. Die Linie hatte die führende Rolle bereits übernommen und damit die zeichnerischen Probleme vor den koloristischen als primäre festgelegt. Es war nur natürlich, daß zunächst der Zusammenhang zwischen der ursprünglichen, der zeichnerischen Form und der sekundär hinzugekommenen Farbe ein loser und äußerlicher sein mußte. Daß er dies nicht bleiben konnte, ergab schon die starke Schulung der Künstler, mit der sich auch der Sinn für rein farbige Probleme immer bewußter entwickeln mußte. Es konnte den deutschen Malern nicht verborgen bleiben, daß wie solches Fühlen schon in den Volksliedern auftaucht -- Rot, die Farbe des Blutes, ein Gefühl der Leidenschaft im Beschauer weckt, Blau die Treue symbolisiert usw., mit anderen Worten, daß auch die Farben nicht nur Träger der Raumillusion, sondern auch in stärkster Weise solche der seelischen Gefühle zu sein vermögen. In dieser Richtung entwickelt sich langsam und bewußt die altdeutsche Farbenlehre der Malerei, bis dann schließlich, gerade als Dürer in der italienischen Kunst die Farbe als Träger der Raumillusion entdeckt und so leider bereits am Beginn des Verfalls deutscher Kunst steht, Mathias Grünewald die seelische Illusion der Farbe zum Höhenpunkt hebt und damit erst die eigentlich nationale Malerei als solche vollendet, eine Tat, die, einsam und zu spät geschehen, ohne Folgen bleibt.

Die Tendenz zur Natur der südeuropäischen Kunst führte zum Idealismus, das die Wirklichkeit Wollen der nordischen zum Naturalismus. Die Linien, welche zur Herrlichkeit des erträumten Übersinnlichen hinführen, entspringen aus einer kraß naturalistischen, der ganzen nordischen Anlage nach pessimistischen Auffassung des rein tatsächlichen Lebens. Aus der Welt, mannigfaltig, voll häßlicher, wilder, sich widerstreitender Leidenschaften erfüllt, wie sie ist, strebte die gequälte Seele an der abstrakten geometrischen Linie zur reinen Heiterkeit des Übersinnlichen empor.

Das alles darf nicht dahin verstanden werden, als bemühe sich die altdeutsche Malerei um eine Erstarrung des Lebens in tote Formeln, es ist ihr vielmehr um denkbar kräftigsten, stärksten Ausdruck des Lebens zu tun. Mag ihr Wunsch immerhin auf eine Ent-

sinnlichung der Materie, ihre Unterwerfung unter das Übersinnliche gerichtet sein, ihr Auge ist deswegen keineswegs der Mannigfaltigkeit des Lebendigen und ihren Reizungen verschlossen. Der kräftige Daseinstrieb des deutschen Menschen, seine ursprüngliche, unbesiegbare Lebenskraft mildern zum wenigsten die Schwermut seiner Weltanschauung. Mit welcher unendlichen Liebe sind doch neben der brutalen Wahrheit der Wirklichkeitsdarstellung die Kinder und ihre himmlischen Geschwister, die Engel gesehen! Wie besäen etwa die kölnischen Meister die Flur verschwenderisch mit Blüten und Gräsern! In den Ateliers werden Ateliertiere gehalten — eine Katze und ein Affe bei Dürer —, die wo nur irgend möglich mit Humor und gutem Verständnis für ihre Eigenart angebracht werden. Es ist dieselbe naive, weil infolge des übersinnlichen Prinzips unzielbewußte Lebenslust, die dann später nach dem Siege der Renaissance etwa in Altdorfer den Zusammenhang im Gemälde in überquellender Spielfreude überhaupt zerstört.

Freilich ist auch hier — keine Blume sieht in der Natur so aus wie bei einem rheinischen Meister — alles bewußte Stilisierung. Der Maler folgt den Ausdruckslinien bis zum Antlitz, ja noch mehr, er verfolgt sie bis ins Antlitz hinein. Je weiter sich die altdeutsche Malerei entwickelt, desto deutlicher tritt dies hervor. Das ganze Menschenantlitz ist nur um einiger weniger Linien willen da, in denen die Meister schließlich alles menschliche Leben, alle möglichen Freuden und Leiden konzentrieren. Ein Mund Dürers, Grünewalds oder Holbeins sagt doch wohl mit seiner einen so unglaublich variablen Linie mehr als dies irgend ein ganzes italienisches Gemälde vermag. Als Porträtist steht der Altdeutsche in jeder Beziehung in der Welt voran. Diese natürliche Anlage zum rein Charakteristischen in der Malerei, bewußt zum Kunststil ausgebildet, bewirkt die »Häßlichkeit« der Menschen in den altdeutschen Gesichtern. Ein ausdrucksvolles Gesicht ist nie schön im klassischen Sinne, heute, wo das ästhetische Ideal wieder allmählich zu verbleichen beginnt, aber lernen wir es nach seinem wahren Werte schätzen.

Es ist zu alledem gut, einmal über die ganze besondere Prägung nachzudenken, welche das Christentum sehr bald auf deutschem Boden annahm. In Italien war es eigentlich recht fremd in die antike Welt getreten, schließlich hatten sich die verschiedenen Elemente gemischt, und es entstand eine Art christlicher Klassizismus, der vom Wesen des Stifters weit entfernt war. Die deutsche religiöse Auffassung ist dem Urchristentum von vornherein wesentlich näher. Hier findet der nordische Mensch ja ganz die abstrakte Linie, an der er seine durch die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Welt beunruhigte Phantasie aufwärts ranken kann. Bald deuten ihm seine ganzen Ausdruckslinien auf den himmlischen Heiland hin, Christi Leben, Tod und Auferstehung sind ihm die Geschichte seiner eigenen Seele, eine leidenschaftlich persönliche Angelegenheit. Der südliche Mensch ehrt seinen Heiland und dessen Familie, indem er sie immer mehr verfeinert, bis sie schließlich bei Tizian zu vornehmsten Aristokraten geworden sind. Und die schöne Maria steht ihm näher wie der Heiland. Für den nordischen Maler spielt Christus von vorn-

herein eine ganz andere Rolle, er ehrt ihn, indem er ihm und den Seinen alle Sorgen, Freuden und Kleinlichkeiten seiner eigenen bürgerlichen, handwerksmäßigen Existenz verleiht, ihn so ganz zum Sprecher seiner Seele macht. Der Heiland ist im Norden zu einem Volke gekommen, dessen Mehrheit aus armen, unterdrückten, mit Grund ewig unzufriedenen Menschen bestand, und er ist ihnen dadurch zum Erlöser geworden, daß er in Wort und Kunst als ihresgleichen zu ihnen trat genau wie damals, als er seine wundervollen Reden zum ersten Male sprach.

Entscheidend spricht hierbei auch die Stellung mit, welche der Maler im Gegensatze zu Italien im altdeutschen Leben einnimmt. Er gehört einer Zunft an, sein Gewerbe wird handwerksmäßig in Werkstätten betrieben und entsprechend gewertet. Nicht, daß er gering geschätzt würde, aber es fehlt ihm ganz und gar jener aristokratische Zusammenhang mit den Reichen und Vornehmen, der in Italien der Künstler Horizont erweitert. Er kommt aus dem Bürgerstande und lebt, nach dem Maße seiner handwerklichen Vollendung geachtet, in ihm, so ist auch seine Auffassung eine spezifische bürgerliche. Meist bringt er keine weitere Bildung als seine handwerkliche mit, der eigentliche aristokratische Künstler des deutschen Mittelalters ist der Baumeister. Erst Dürer tritt, als Gleichberechtigter bewertet, in das adlige, reiche und internationale Leben hinaus, und es läßt sich sogar gewiß darüber streiten, ob das der altdeutschen Kunst zum Vorteil gereicht hat. Sie verlor damit einen wesentlichen Zug ihrer Eigenart, so daß Hans Holbein schließlich noch einmal all ihre technischen Mittel in einer glänzenden Weise vereinigte, sie aber damit auch, da er nicht mehr ihre Seele besaß, beschloß.

Die altdeutsche Dezentralisation war gleichfalls nicht wenig daran Schuld, daß eine so starke, bodenwüchsige, technisch so ihren Absichten gemäß vollkommene Malerei schließlich dem Ansturme der Renaissance derart unterliegen mußte, daß sie für Jahrhunderte ohne Folgen sang- und klanglos bis zur Vergessenheit ihrer besten Namen vom Erdboden verschwand. Gewiß, auch Italien bestand aus einer zahlreichen Menge von Kleinstaaten voller individueller Eigenart, die florentinische Malerei ist von der venetianischen recht wesentlich verschieden. Trotz allem bezog sich aber doch hier alles auf ein gemeinsames Zentrum: Rom. Dieses Zentrum fehlt dem deutschen Mittelalter zu seinem Schaden völlig. Jeder Landstrich hat seine eigene Schule, die trotz allen Wanderns gegen die anderen Landstriche ziemlich abgeschlossen ist und fast ganz ohne Hilfe nur auf eigene Faust vorwärts zu kommen sucht. Solcher Mangel an Zusammenhang macht denn auch die altdeutsche Malerei gegen fremdländische Einflüsse schwächer als dies in ihrer Fülle von Talent und Können begründet war. Wie die rheinländischen Schulen schließlich ganz und gar in die Niederländische Kunst aufgehen, so vermag auch am Ende das übrige Deutschland dem Drängen der Renaissance keine Einheit gegenüberzustellen, an der sich dieses hätte brechen können. Ein alter Nationalfehler der Deutschen rächt sich hier an der Kunst.

Wir beginnen heute erst langsam diese ganzen Einzelheiten aus dem Schutte der Vergangenheit auszugraben, unter dem sie, höchstens von falschen Anschauungen und Meinungen einmal gestört, Jahrhunderte schlummerten. Außer Sandrarts recht problematischer Teutschen Akademie besitzen wir keinen Helfer. Unser eigenes Gefühl muß uns über manche brüchige, zweifelhafte Stellen hinweggeleiten. Immer wieder sind Hypothesen notwendig, um vorwärts zu kommen. Das schadet nichts, wenn wir nur vorwärts kommen, wenn es uns nur gelingt, in der Fülle des Vorhandenen die gemeinsamen, unsere eigenen Züge zu erkennen. Denn am Ende ist das Volksgefühl ein besserer und verläßlicherer Führer als eine doch mehr oder minder gefärbte literarische Tradition. — —

Die übersinnliche Neigung seines Wesens bestimmte den Deutschen dahin, auch in der Kunst lediglich Ausdrucksmöglichkeit zu sehen, eine Hilfskonstruktion zur Festigung und Regulierung des eigenen, der Natur abgekehrten Innenlebens. Welch ungeheuere Bedeutung für ein so geartetes Volk das Christentum gewinnen mußte, zeigt sich in der Leidenschaft, mit der es ergriffen und festgehalten wird, in dem einzigartigen Grade, in welchem es das ganze öffentliche und private Leben bis in alle Poren durchdringt. Wir haben bereits versucht, uns darüber klar zu werden, daß im deutschen Christentum wie in der abstrakten Linie der deutschen Malerei der gleiche Geist sich gleicher Weise auszudrücken sucht. Wie er in der Architektur im Dome seine eigentümlichste, bedeutendste Form gewinnt, so ist ihm Malerei gleichbedeutend mit christlicher Malerei. Eine Profankunst kennt er zunächst nicht, was hätte sie auch für Beziehungen zu seinen durchaus seelischen Nöten? Die Leidensgeschichte Christi, seine Geburt und seine Verklärung sind das große in zahlreichen Variationen wiederkehrende Grundthema der altdeutschen Kunst. Der sinnliche Italiener treibt einen leidenschaftlichen Kultus der Mutter Maria, neben dem der göttliche Sohn häufig ganz in den Hintergrund tritt. Für den Deutschen ist Maria nichts als die gut bürgerliche jungferliche Vorbereitung auf ein großes Ereignis, zu diesem selbst, Christus, drängt all sein Herzensblut, in ihm findet er die Ausdrucksformen seiner Seelenkämpfe. Eine Geschichte altdeutscher Malerei schreiben heißt im wesentlichen nicht viel anderes als die Entwickelung ihres Altars schildern. Viele irrige Urteile vor den Bildern der altdeutschen Abteilungen unserer Museen sind darauf zurückzuführen, daß der Beschauer gar nicht weiß, womit er hier zu tun hat, nämlich mit auseinandergesägten, ihres Zusammenhanges beraubten Holztafeln — oft jede Tafel in einem anderen Museum — eines einheitlich gedachten und konstruierten großen Altarwerks. Weder Freskomalerei noch Gemälde auf Leinewand kommen für uns zunächst in Frage. Das Altarbild, gleich dem Dome ein Versuch der deutschen Seele die Imponderabilien der Sinne durch die Konstruktionen des Geistes zu überwinden, ist die Hauptkunstform der altdeutschen Malerei. Bescheiden setzte es ein. Das Kirchenbild, seine einfache Darstellung von Christi Geburt oder Kreuzigung in Malerei oder Holzplastik,

wurde durch eine Art schließbarer Türe außerhalb des Gottesdienstes vor dem profanen Blick geschützt. Warum sollten die Flügel der Tür nicht auch benutzt werden, die Lehren der heiligen Geschichte den Beschauern durch die Wiederholung, ja gewissermaßen durch eine Multiplikation des Eindrucks noch stärker einzuprägen? Zu der Darstellung des heiligen Schreins kommen also die Darstellungen auf den beiden Innenseiten der Flügel, ferner die Darstellung oder deren zwei auf den Außenseiten. Der eigentliche Schrein ruht auf einer ihn erhöhenden Basis, der Predella, auch sie wird malerisch geschmückt, bei einem Passionsaltar ließe sich kein geeigneterer Ort für die Darstellung der Grablegung finden. Zum festen Schrein treten noch feste Seitenflügel, aus dem einfachen Flügelaltar wird ein Doppelflügelaltar, der die Andächtigen wie eine Predigt bloß mit weit monumentalerer Erregtheit bis zu der letzten heiligen Enthüllung vorbereitend zu geleiten hat. Auf dieser Stufe finden wir dann den Altar auf dem Gipfel der Entwickelung, bei Grünewald und Dürer, unverändert vor. Neben die Passion Christi sind die zahlreichen Heiligengeschichten getreten, neben den Passionsaltar der Heiligenaltar, der mitunter mit der Heiligen Geschichte gar nichts zu tun hat. Das ist nicht Schuld oder Wunsch der Künstler, deren reinste Kraft eigentlich immer wieder den gleichen Themen zudrängt, sondern der Besteller.

Es war bereits mehrfach die Rede von der Dezentralisation der deutschen Malerei, von den Provinzialismen ihrer Mundarten, die oft streng genug gegeneinander geschieden sind, gar nicht von der Zeit beeinflußt werden und uns, bei dem völligen Mangel an brauchbarer Überlieferung, die Formung historischer Stilgeschichte wesentlich erschweren. Wir werden das Wie noch kennen lernen. Das Fehlen eines geistigen und seelischen Zentrums in der Art Roms gestattet dem Maler nicht die Ausbildung einer festen Tradition, welcher Mangel im Verein mit dem rein werkstattmäßigen Betriebe ein Schaffen nur aus den künstlerischen Impulsen heraus und ausschließlich um diesen zu genügen von vornherein ausschließt. All diese großartigen Werke sind, man muß es gestehen, bei einem handwerklichen Meister bestellte Ware, und der Besteller hat an der Themenwahl meist einen viel größeren Anteil als der Meister selbst. Die Äbte der Klöster, Städtegemeinden, Zünfte, reiche Privatleute treten als solche Besteller, sog. Stifter auf und bestimmen den Stoff. So entsteht das Stifterbild, zuerst klein und unscheinbar neben der eigentlichen Schilderung, allmählich, mit wachsenden Wohlstand und Bildung, fast gleichberechtigt neben und in sie hineintretend. Damit wird ganz allgemein etwas gefördert, dem schon der Wirklichkeitssinn der altdeutschen Maler an sich entgegenkam, die Fähigkeit und die Neigung zum Bildnis. Bald, sehr bald sondert sich dieses selbständig aus, der Altdeutsche wird zum bedeutendsten Bildnismaler der Weltkunst und spricht in dieser Richtung seines Wesens auch noch zu uns klassisch Gebildeten von heute überzeugend und technisch vollkommen. Sehen wir von Künstlern, die uns sonst beschränkt und fehlerhaft erscheinen, derartig einwandfreie Meisterbildnisse — ich denke

[illegible] in Stiegel [illegible], so mag uns immerhin auch solche Überraschung nachdenklich stimmen, ob nicht das von uns als Falschheit und Enge Empfundene gerade ein bewußter und konsequenter Kunststil ist. Natürlich wird dem Altarbild durch sein Zerlegen in einzelne Tafeln Bedeutendes von seiner Grundidee, dem allen Tafeln gemeinsamen Symbolum genommen, gewisse Linienverhältnisse, vor dem geschlossenen Altar einsetzend, und bis zum eigentlichen Schrein mit der Steigerung der Handlung konstruktiv fortschwingend, gehen mit der Zerlegung verloren. Auch daß das Altarbild für die spätgotische Kirche erdacht wurde und in deren Linienspiel einklang, macht die Tafeln in unseren Museen so merkwürdig fremd. Jeder empfindende Beschauer hat wohl das Gefühl, daß sie sich hier nicht wohl fühlen, mit diesen Räumen und diesen Wänden gar nichts gemein haben. Während das frei entworfene italienische Gemälde davon in einer ganz anderen Weise unabhängig ist. Es will eben den ästhetischen Eindruck an sich, während das altdeutsche Altarbild zielstrebig war, nur die äußere Vermittelung seelischer Erregungen.

Bei der historischen Behandlung einzelner Lokalschulen wird uns der große historische Faden mitunter scheinbar verloren gehen, das liegt im mehrfach erörterten Wesen der Sache und bringt vielleicht eine höhere Tatsächlichkeit als die rein zufällige zu Wege. Was im ersten Teil dieser Einführung gesagt wurde, darf mit mancher Einschränkung im einzelnen als über die altdeutsche Malerei so allgemein gesagt gelten wie sich die italienische Renaissancekunst allgemein charakterisieren läßt. Die Lage der einzelnen Provinzen ist für ihre malerische Entwickelung natürlich nicht gleichgültig. Man kann von vornherein annehmen, daß am Rhein eine weichere, idealere, freundlichere Auffassung herrschen wird als etwa in den Hansastädten des Nordens, dafür auch größere Wehrlosigkeit gegenüber fremden Einflüssen, daß der Franke herber, der Schwabe breiter gestalten muß. Die Eigenart der deutschen Stämme, auch heute noch unverändert, verleugnet sich nicht in ihrer Kunst. Eine weitere Frage ist dann, wie weit sie untereinander zusammenhängen oder etwa einem fremdvölkischen Einfluß stärker ausgesetzt sind als einem stammverwandten.

Als im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts die romantische Bewegung in der Literatur das Interesse für die deutsche Vergangenheit wieder weckte, kamen auch die Namen Dürer, Holbein, Cranach und andere neu zu Ansehen und Klang. Es war freilich eine frisierte und parfümierte Vergangenheit, ein kokett treuherziges, minniges, singendes und klingendes Altdeutschland, das eine ein wenig alt und unnatürlich gewordene ästhetische Richtung da als echt darbot. Der deutsche Strom war der Rhein, die Gebrüder Boisserée, welche sogar den alten Goethe wieder für deutsche Kunst zu interessieren vermochten, stammten von ihm, und nach dieser Anschauung besaß die deutsche Kunst zwei Zentren, Köln und Nürnberg. Schließlich wurde die rheinisch-westfälische Malerei immer entschiedener als die eigentlich deutscheste empfunden, um den Meister

Wilhelm von Köln, einen historisch nicht sehr geklärten Anreger, gruppierte sich mit dichterischer Sicherheit ein ganzer Mytenkreis, der ihn als großen Dritten neben Dürer und Holbein setzte, und der Domaltar zu Köln galt Jahrzehnten als „das" altdeutsche Meisterwerk. Noch Heinrich Heine singt: „Zu Köln, da steht ein Bildnis", und überall in seiner Prosa begegnen wir der kölnischen Schule als der eigentlichen Repräsentantin der altdeutschen Malerei.

Wir müssen mit solchen poetischen, aber unrichtigen Vorstellungen von vornherein brechen, um die Stellung der Kölnischen, richtiger der Rheinisch-Westfälischen Schule in der altdeutschen Kunst wirklich zu erfassen. Das Schaffen des Meisters Wilhelm setzt sehr früh, mit dem 15. Jahrhundert ein, die rheinisch-westfälische Malerei erstreckt sich von ihm aus über das ganze Jahrhundert hinweg bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Der Meister des Bartholomäusaltar ist ein Zeitgenosse von Grünewald und Dürer, der Weseler Bartholomäus Bruyn stirbt gar über ein Jahrzehnt nach Hans Holbein, dem letzten großen Meister der altdeutschen Malerei. Die kölnische Richtung verlangt in der Geschichte der altdeutschen Malerei ihre besondere Behandlung, bei allem, was an ihr spezifisch deutsch ist, hat sie nie einen bestimmenden Einfluß ausgeübt, noch einen solchen von den anderen deutschen Provinzen her erfahren. Am nächsten den Niederlanden gelegen, formt sie die Kunstgeschichte immer ausgesprochener der des Nachbarstaates analog, um schließlich in einem auf alle eigene Entwickelung verzichtenden Eklekticismus zu endigen.

Dennoch repräsentiert sie in ihren Anfängen bis zu Lochner ganz zweifelsohne ein bestimmtes Stück der malerischen deutschen Entwickelung. Fruchtbarkeit und Schönheit des Landes, früher lebhafter Handelsverkehr, damit eine größere Regsamkeit des Lebens und Flüssigkeit der materiellen Mittel lassen in diesen Gegenden von vornherein als einzigen in Deutschland die Malerei zum Ausdrucke eines ruhigen, stillfreudigen Optimismus, einer zum Italienischen neigenden Weltanschauung werden. Damit ist der außerordentliche, feine und leuchtende Reiz dieser Kunst charakterisiert, zugleich aber auch der Grund für ihre Abgeschlossenheit gegen die übrigen deutschen Lande, wo alles nur im schwierigen Kampfe emporkommt. Das Grundprinzip der altdeutschen Kunst, das Arbeiten mit rein linearischen Werten innerhalb der Fläche unter Ausscheidung der körperlichen Werte und der Raumillusion, spricht sich auch in den rheinischen Werken von Anbeginn entschieden aus. Das Gemälde entwächst dem lieblich leuchtenden Goldgrunde als einer gegebenen ungestörten Einheit, die irgendwelche Raumwirkung ausschließt. Der menschliche Körper ist nur der Träger des Gewandes, dessen Falten bewußt auf das Antlitz stylisiert werden. Aber die Gesichter verblüffen uns vom Meister Wilhelm bis zu Lochner, sie wollen nämlich keineswegs Wirklichkeit, wie sonst überall in der altdeutschen Kunst, sondern fast wie die italienische harmonische Schönheit. Daher das Liedhafte, das Lyrische ihrer Wirkung, die Malerei steht noch am Scheidewege vor der

Frage, ob sie sich in der Richtung eines ästhetischen Ideals, auf die Harmonie zu entwickeln soll, oder auf den bewegten Ausdruck hin. Ganz zur Beantwortung dieser allein die siegfügen Frage ist die rheinisch-westfälische Malerei nie gelangt, am entscheidenden Punkte nahmen die Niederlande die Führung in die Hand und machten sie unselbständig.

Die frühen Werke, um den Meister Wilhelm gruppiert, schlagen bereits das Leitmotiv der ganzen Schule an. Das männliche Element ist von geringer Bedeutung, die Anbetung gipfelt ähnlich wie in Italien im Weiblichen, der Minne, der Frau. Der Körper, soweit man angesichtes dieser linearen Sprache vom Körper reden kann, ist zierlich und gebrechlich. Die Hände und Finger sind ungewöhnlich lang und schmal, die äußerst verhaltenen und sparsamen, infolgedessen etwas preziös wirkenden Bewegungen laufen in graden und steifen Linien aus. Eine ganz ausgesprochene Sinnenfreudigkeit ist vor dem Ausbruch aufgefangen und zu einer lediglich andeutenden Ruhe gebracht. Aber eben im Antlitz fällt, am stärksten bei Lochner, der Versuch auf, zu einer Art Ideal durchzubrechen, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit so etwas wie Schönheit, harmonische Erscheinung zu geben. Allerdings wird auch diese Schönheit mathematisch konstruiert, daher ihre merkwürdige, unsinnliche Leblosigkeit, das erstarrte Lächeln um diese zierlichen Lippen. Daher denn auch, wie etwa bei Lochners Darstellung im Tempel, die ausgesprochene Vorliebe für niedergeschlagene, oder fast niedergeschlagene Augenwimpern, aus Angst vor der Ausdrucksfähigkeit des Auges, welche solche sehr künstliche Harmonie sprengen könnte. Die innere tiefe Freude am Leben verrät sich dann wieder in der Neigung zum Landschaftlichen, der rheinisch-westfälische Maler kann sich gar nicht genug tun in einer üppigen Wildnis von Blatt und Blüte, die dann freilich wiederum im Emporschießen fein säuberlich in mathematische Linien eingefangen und künstlich stilisiert wird. Es fehlt diesen frühen Gemälden ganz und gar der sonstige deutsche Zug zur monumentalen Wirklichkeit, sie sind das Volkslied der altdeutschen Malerei. Auf sie läßt sich auch das Wort von den kolorierten Zeichnungen am allertreffendsten anwenden. Von irgend welcher Einheit zwischen Zeichnung und Farbe kann noch gar nicht die Rede sein, beides fällt ersichtlich auseinander, die Farbe hat mit der Erscheinung als solcher nichts zu tun. Sie kommt später hinzu, nachdem das Bild fertig ist. Dünn und locker entspricht sie bei immer wachsender Tendenz zur Aufhellung, zum Lichten durchaus dem Charakter des Landstrichs.

Gegenüber diesen früheren Werken bedeutet dann allerdings Lochners Kölner Dombild eine großartige und wundervolle Überraschung. Die schwangere Maria etwa, die hier ohne Scheu vor ihrem Zustand gegeben wird, ist ein Zeugnis des deutschen Strebens nach Wirklichkeit. Hände und Finger sind auf normalere Maße zurückgeführt und beginnen bereits Träger eines wirklichen inneren Gefühls ihres Besitzers zu werden. Männer-Gestalten und Köpfe tauchen auf, in denen tatsächlich ein sehr starker Sinn für die Charakterisierung am Werke ist, mögen sich immerhin auch hier schon die nieder-

ländischen Vorbilder leicht nachweisen lassen. Die Farbe wird variabler und nicht mehr so unbedingt zufällig. In Lochner erscheint bei aller Neigung zum kölnischen Ideale die deutsche Monumentallinie den Lyrismus doch innerlich bereits besiegt zu haben und den Weg zu bezeichnen, in welchen die Entwickelung nunmehr einzubiegen hat.

Daß sie ihn nicht geht, veranlaßt der niederländische Einfluß. In Holland hatte sich inzwischen durch die Gebrüder van Eyck ein neuer malerischer Realismus ausgebildet neben einer gefühlsmäßigen Stilisierung durch den Meister von Flémalle, dieses Neue dringt nun in die benachbarte kölnische Malerei ein. Die Eycks predigten einen Realismus unter Ausschaltung des Gefühlslebens. Es sollte alles so wirklich, so naturgetreu wie möglich sein, das Bild eine malerische Abschrift des tatsächlichen Lebens. Vielleicht wirken heute auf uns ihre Gemälde trotz ihrer glänzenden Technik in Zeichnung und Farbe darum ein wenig leer und tot mit ihrer gänzlichen Ausschaltung des Innenlebens. Denn die eigentliche Bildkomposition blieb dabei sehr im Argen, auf der Tafel drängte sich oft eine Fülle im einzelnen meisterhafter Gestalten, die dennoch jede für sich standen, gar keinen oder doch nur einen ganz äußerlichen Zusammenhang unter einander hatten. Nimmt man eine Figur heraus, so hat man ein Wunderwerk vor sich, betrachtet man das Ganze, so wird man nicht warm. Dieser großen Kunst fehlen die eigentlich ursächlichen Werte, und sie gibt Unübertreffliches nur, wo das kleine Format bei einer Häufung technischer Qualitäten keine Leere aufkommen läßt, oder wo, wie beim Porträt, das Modell just das fehlende Innenleben aus sich hergibt und so gerade den Realisten zu einem scharfsinnigsten Schildrer des Innenlebens macht. Die ganz anders gerichtete Kunst des Meisters von Flémalle baut in gegensätzlicher Betonung auf dem Gefühlsleben auf und benutzt die neu gewonnenen sinnlichen Erkenntnisse — ohne welche sicher die Steigerung über Breughel zu Rembrandt unmöglich gewesen wäre — als neue Ausdrucksmittel, gelangt aber damit zu einer Überbürdung der Tafel, die dekomponierend wirkt und bei aller Großartigkeit zur Linienverzerrung führt. Es ist hier nicht zu schildern, wie sich von den Eycks auf der einen Seite jener der holländischen Seele gemäße Naturalismus ableitet, der ihre Kunst zu den größten Leistungen befähigen sollte, während andererseits aus der Ehe zwischen Eyckschem Realismus und Gefühlsstilisierung des Meisters von Flémalle der holländische Manierismus mit seiner großartigen aber leeren Gebärdensprache über die Bouts und von der Weyden zu Mabuse und Skorel führt. Die rheinisch-westfälischen Maler nach Lochner machen getreu die ganze Entwicklung dieser manierierten Richtung mit, um am Ende jede individuelle Selbständigkeit ihr gegenüber zu verlieren. Wir fühlen beim Meister des Marienlebens diesen Manierismus trotz allen deutschen Empfindens emporgekommen. Entschieden ist die Wandlung bereits beim Meister des Bartholomäusaltars. Das altdeutsche Liniengefühl ist ganz und gar aufgegeben, jede Figur für sich gesehen und gegeben ohne innerliche Beziehung zu den anderen, ein künstlich geschaffener Hintergrund im Bilde selbst hebt wie eine Art Theatervorhang den

rein repräsentativen Charakter dieser Malerei hervor. Kein inneres Erlebnis wird mehr gestaltet, ein ungewöhnlicher Geschmack in Zeichnung und Farbe schwelgt, ebenso reizvoll wie steril, in Gewand und Nebenwerk, eigentlich ist alles nur eine vortreffliche Kulisse geworden. Das Bild will gar nichts mehr ausdrücken und das genau zu der gleichen Zeit, da Grünewald, Dürer, Grien schaffen! Bis zu welcher absoluten Lehre des Bildes diese Richtung führte, zeigen dann die Gebrüder Dünwegge mit ihrer Häufung von pompösen Gesten ohne innere Notwendigkeit und ohne jeden Zusammenhang im Gemälde. Bis dann in dem heute vielfach sehr überschätzten Bruyn die rheinisch-westfälische Malerei gänzlich aufhört deutsche Malerei zu sein und zu einem minderwertigen Anhängsel der niederländischen Kunst wird. Man darf bei dieser verurteilenden Betrachtung nicht außer Acht lassen, daß inzwischen gerade die niederländische Kunst der altdeutschen Malerei anderer Landstriche die wichtigste Förderung bedeutet hat, ja daß der erste großdeutsche Maler wirklichen Ranges, Konrad Witz, ohne die Eycks und den Meister von Flémalle gar nicht denkbar ist!

Wir haben uns, um die kölnische Malerei für unsere weitere Betrachtung ausschalten zu können, vom Punkte, wo sie ihre deutsche Tendenz aufzugeben beginnt, entfernen müssen und kehren nun zu ihm zurück, um zu sehen, wie die anderen deutschen Stämme in die Malerei eingreifen. In Schwaben ist Lukas Moser, im Norden der Hamburger Meister Francke der malerische Repräsentant der frühen Epoche und auch der Ulmer Hans Multscher gehört noch hierher, wenn er auch mit der einen Seite seines Wesens schon in die nahende Zukunft reicht. Lukas Moser hat mit der Idealisierungsneigung der Kölnischen Schule nichts mehr als den Goldgrund gemein. Aus seinen Bildern spricht überall bereits das Streben, sich ernsthaft mit der Wirklichkeit auseinander zu setzen, statt allgemeiner Typen ein tatsächliches Erleben zu gestalten. In den abstrakten Figuren der Heiligenlegenden beginnt Blut zu pulsieren. Das Christentum wird zeitgenössisches Erlebnis, die Köpfe werden häßlicher, aber sie bekommen Charakter, die Bewegung gewinnt ebenso wie die Landschaft an Realität, der Kampf um faßbaren Ausdruck wird überall deutlich. Freilich ist solches cum grano salis zu verstehen, Moser hat noch allzusehr mit dem reinen Formproblem zu kämpfen, als daß er zu einer wirklichen Gestaltung gelangen könnte. Er steht der Fläche noch ziemlich hilflos gegenüber, vermag in ihr Linienspiel noch keine höhere Ordnung zu bringen. Krampfhaft hält er sich an der Dreieckskomposition, die er jedem Bilde zu Grunde legt, so häuft sich denn alles in einer ungeschickten Weise an der Basis an, während sonst ziemlich leere Flächen gähnen, die Details erdrücken sich, die Überschneidungen wirken hilflos. Der Wille zum Ausdruck durch ein sinnreiches und sinnentsprechendes Linienspiel fehlt nicht, aber er steht seiner eigenen Fülle noch allzu wehrlos gegenüber. Der Weg aus dem Typischen heraus aber ist, durch eine schwere Auffassung der Farbe unterstützt, bereits beschritten, und die Töne sind angeschlagen, welche von nun ab durch die deutsche Malerei weiterklingen

sollen. Das wird bei Moser deutlicher als bei dem Meister Francke, der noch lockerer arbeitet, nicht immer der Neigung zur Typisierung entgeht und keineswegs bereits einen so festen Begriff von der Komposition hat wie Moser. Weniger drängend spricht aber immerhin inmitten der rein schematischen Gesten des Hamburgers doch schon deutlich der eigentümliche deutsche Formwille mit, vor allem in der Gewandstylisierung, und eine stärkere, wenn auch vielfach noch recht gewaltsam verlegene Bewegung der Gestalten weiß um die Notwendigkeit, zu einer gesteigerten Ausdrucksweise zu gelangen.

Diese gesteigerte Ausdrucksweise bricht bei dem in Ulm lebenden Hans Multscher in die deutsche Malerei mit der Macht eines langen gefesselten Elementes ein, das gewaltsam die hemmenden Schranken gesprengt hat. Was ist das alles, Tradition, Ideal, kirchliche Auffassung! Nur ebenso viele Fesseln, die bislang die Individualität niederhielten. In Hans Multschers Malerei überschlägt sich das neu gefundene Selbstbewußtsein des deutschen Menschen, es ist trunken von Icherkenntnis, überschreit sich, tobt, hat die ganze Gewaltsamkeit eines befreiten Sklaven. Von einer Kunstform im höheren Sinne ist gar nicht die Rede, die Farbe wird ganz gleichgültig genommen, ist häßlich, monoton, trübe. In die Kunst tritt plötzlich ein derb und roh zufassender Plebejer ein, der sich in leidenschaftlich erregter Häßlichkeit gar nicht genug tun kann, vom Leben vor allem seine Gemeinheiten sieht. Aber das Großartige ist nun, daß er diesen Gemeinheiten ein Recht in der Malerei schafft. Entsteht durch sie und nur durch sie keine große Kunst, so ist doch mit einem Schlage die altdeutsche Malerei von ihren letzten Befangenheiten frei geworden und fest auf ihre eigenen Füße gestellt. Besitzt Multscher keine große Fantasie, kehren seine wenigen charakteristischen Gesichtsausdrücke und Gesten auch ermüdend immer und immer wieder, so sind sie doch überhaupt vorhanden. Was der altdeutschen Malerei ihren Charakter gibt, das persönliche innere Erlebnis, ist hier, wenn immer mit groben Fäusten, angepackt und gestaltet. Christus ist wirklich ein Verfolgter, und die Menschen, die ihn verfolgen, tun das mit der schadenfrohen Leidenschaft, welche in solchen Fällen des wirklichen Lebens die gewöhnliche ist. Sie sehen aus, wie gemeines Volk aussieht, nie kommt es Multscher in den Sinn, aus seinen Bauern und Kriegern etwas anderes zu machen als Bauern und Krieger. Es ist kein reicher, aber ein starker Geist, der sich hier in einer kargen, aber ehrlichen und kräftigen Kunst äußert.

Das gestattet ihn im Zusammenhange mit Konrad Witz zu nennen, dem ersten großen, viel zu wenig bekannten Meister der altdeutschen Malerei. In Witz tritt zu dem Naturalismus Multschers ein echt künstlerisch bewußter Formwille. In der persönlichen Veranlagung haben beide Maler viel Gemeinsamkeit, ihr Verhältnis zueinander aber ist das der Kultur zur Barbarei. Der Vater von Witz war malerisch am burgundischen Hofe tätig, stand also in direkten Beziehungen zu der großen niederländischen Kunst, deren Realismus somit durch die väterliche Vermittelung der Lehrer Konrads wurde. Nie aber denkt der Schweizer wie etwa die Rheinländer daran, ein Epigone der Niederländer zu

werden. Er ist ausgesprochen deutsch, gleich Multscher ohne sonderliche seelische Feinheit und Bildung, aber als der größere Künstler von vornherein auf die Gestaltung gerichtet. So wird seine Kunst nicht nur zu einem flammenden Protest des Lebens gegen die erstarrte Form, sondern sie findet zugleich auch diesem Leben die neue Form. Die Fülle der anstürmenden Kraft überflutet nicht regellos das Gemälde, sie unterwirft sich höheren Gesetzen und wirkt so nur um so stärker durch die Gewalt der Konzentration. Die lineare Sprache mit ihrer aufwärts strebenden Kraft ist im vollen Besitze des Malers, an die Stelle sich gegenseitig zerstörender Gesten treten wenige, aber um so leidenschaftlichere, bewußt auf ein Ziel gerichtet. Die Bewegung ist reiner Ausdruck geworden. Die Landschaft wurde zur wirklichen Landschaft, die Architektur zur wirklichen Architektur. Die Kunst des Witz kennt keine Kulissen mehr. Sie arbeitet mit Licht und Schatten, mit absolut richtigen Überschneidungen, ja mitunter taucht sogar ganz überraschend ein Verständnis für Raumillusion, für Perspektive spielerisch neben ihr auf. Mit alledem geht ihr das letzte Schöpferische ab, aus einer innerlichen Größe und Tiefe stieg sie nicht empor. Trotz des blendenden Glanzes ihrer Farbengebung.

Alles in allem aber ist Witz der erste rein nordische Meister großen Stiles in der Malerei, seine fundamentale Bedeutung und sein Anrecht auf Unsterblichkeit liegen hierin. Ein Mann, dessen Wirklichkeitssinn zum ersten Male in einer kulissenhaft wirtschaftenden Zeit die Landschaft in Petri Fischzug als ein getreues Abbild einer wirklich geschauten gibt, der nie, auch nicht der höchsten Wirkung zu Liebe, eine bedeutungslose, sinnlose, rein phrasenhafte Geste zulassen würde, kommt doch niemals auch nur in die Versuchung, der menschliche Körper als solcher könne irgendwelche Bedeutung haben, seine statischen Probleme, die Ausdrucksrhythmen seines Gliederspiels könnten die Grundlagen für eine künstlerische Gestaltung liefern! In Witz zeigt der deutsche Geist deutlich, daß er gar nicht jemals schwankend an einem Scheidewege stand, daß die Eigenart seines künstlerischen Ausdruckes weder Beschränktheit noch Unvermögen, sondern ein von Anbeginn sicher fortschreitender und selbstgewisser Kunstwille war. Die Wahrheit der Landschaft und des menschlichen Antlitzes ist nicht wahr, weil sie der Natur nacheifert, sondern sie ist konstruktiv wahr, sie ist wahr als Ausdruck, als künstlerische Wirklichkeit. Die Fülle der Gestalten, welche in den Werken der früheren Meister und dann vor allem bei Multscher die Tafel schier zersprengte, ist wieder weise auf wenige Haupthandelnde reduziert, die sich nicht erdrücken, sondern klug verteilt die ganze Tafel auf den Punkt des höchsten Ausdruckes hinführen. So ist es etwa im gekreuzigten Christus des Berliner Museums lehrreich zu beobachten, wie in der knieenden Figur der linken Ecke die Linie vom Gewande durch die Hände nach rechts in die Figuren des Hintergrundes und durch diese bis zum Kruzifixe fortschwingt, während dieser leidenschaftlichen Linienführung rechts nur eine flächige, rein in sich bewegte Figur und die Landschaft gegenüber gesetzt sind, so daß jede Zerstreuung des Gesamteindrucks, jede Störung

der zentralen Einheit von vornherein ausgeschlossen ist. Solcher höchsten Weisheit sind alle Gemälde des Witz voll, der erregte Ausdruck des Gefühls wird durch eine rein mathematische Konstruktivität zur höchsten Intensivität gesteigert. Es ist einfach die Kunst der großen deutschen Meister, und das, worin Witz etwa Dürer unterlegen ist, ist die geringere Tiefe und Weite einer Seele, seine größere geistige Unbedeutendheit. Sein alttestamentarischer Priester und Dürers Apostel sind aber nahe Verwandte und dabei doch an geistiger und Charaktergröße so verschieden, wie das eben die nächsten Verwandten sein können.

Wir befinden uns in den Jahrzehnten, da in Deutschland nach den langen Zeiten der Lebensverneinung sich eine immer stärkere Lebensbejahung vernehmen läßt. Eine Anzahl blühender Handelszentren hat in das vorher so arme Land einen wachsenden Wohlstand gebracht, mit dem Vermögen, sie zu befriedigen, sind tausend neue Bedürfnisse entstanden. Aus dem Handwerker entwickelte sich deutlich und deutlicher der städtische Bürger, dessen Vermögen neben dem Adel des Rittertums eine ganz besondere, nicht minder mächtige Erblichkeit darstellt. Man beginnt Tafelfreuden und Lustbarkeiten zu schätzen, Freude an schönen Räumen und schönem Gerät zu haben, aus den fremden Ländern, mit denen man in Handelsverbindung trat, kostbare Stoffe und allen möglichen Luxus zu importieren. Schon in der Vorliebe des Witz für kostbare Stoffe klang die neue deutsche Prunkliebe deutlich an. Die Freude am Gerät, an den Kleinigkeiten des täglichen Lebens, die geradezu fanatische Vorliebe für diese Kleinigkeiten wird immer offener zu einem charakteristischen Bestandteile der altdeutschen Malerei. Der jetzt ganz Deutschland allgemein beherrschende Einfluß der so wesensverwandten niederländischen Malerei tritt hinzu. Die Werkstätten der einzelnen reichsstädtischen Maler haben eine gewaltig wachsende Fülle von Arbeit zu bewältigen, sie arbeiten mit einer immer größeren Schülerzahl, so daß heutigen Tages zwischen dem eigentlichen Meisterbild und dem Werkstattbild oft die Unterscheidung nicht leicht ist. Die große Zahl der Besteller aber ist rein bürgerlich, hat wie der Maler selbst rein bürgerliche Anschauungen und Wünsche, und wenn auch das Profanbild noch ganz vereinzelt auftritt, so sind doch diese gestifteten Altäre bis zu einem gewissen Grade Profanbilder, indem sie das bürgerliche Leben der Zeit in seiner Devotion des christlichen Gedankens darstellen müssen. Dieses bürgerliche, dem Christentum huldigende Leben in seiner realen Wirklichkeit zu geben, steht als wesentliche Aufgabe vor den auf Witz folgenden Malern.

Sie werden ihr nach bestem Vermögen und mit überzeugender Sachlichkeit gerecht, aber die große konstruktive Betonung beginnt nebensächlichen Details und einer schildnerischen Nüchternheit Platz zu machen. Auch das alles war notwendig, ein unübersehbarer Reichtum des Gegenständlichen wurde so gewonnen, aus dem die neuere tiefere und umfassende Monumentalität erstehen sollte. Herlin in Nördlingen, Schüchlin in Tiefenbronn, Zeitblom in Ulm, Strigel in Memmingen, Pleydenwurf und Wolgemut in

Nürnberg, um nur einige aus einer sich drängenden Fülle von Namen zu nennen, sind solche künstlerische Repräsentanten einer Zwischenepoche, einer Übergangszeit, die noch nicht den Bau selbst zu vollenden, sondern erst die Steine für ihn zusammenzutragen hat. Originale Frische weisen diese Meister, wenn wir Strigel ausnehmen, wohl nirgends auf, ihre Ausdrucksmittel, soweit es sich um eine Erweiterung der überkommenen handelt, gehen auf Rogier von der Weyden zurück. Läßt sich damit freilich eine gewisse Bereicherung des Formalen durch sie nicht leugnen, so liegt doch nicht hier ihr Hauptgewicht, sondern darin, daß sie die letzte Fremdheit den heiligen Temen gegenüber, den letzten Dualismus zwischen dem Stoff und den handelnden Personen überwinden, und jene große Intimität zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen fixieren, die der deutschen Malerei auf ihrer Höhe die seelische Wärme gibt. Das Bewußtsein, das christliche Erlebnis auch in der Schale des alltäglichen Ereignisses als süßen Kern nunmehr zu besitzen, macht die altdeutsche Kunst freier in der Behandlung ihres Stoffes und durchdringt die Starre ihrer Formen mit der Glut wenn auch immerhin bescheidenen Erlebens.

Dabei zeigt sich deutlich, wie die mathematisch konstruktive Manier des Witz, welche bei dem Meister nur die gebundene Form für eine geniale Glut war, bei diesen Malern in eine ärgerlich ängstliche Vernünftelei ausartet. Der grübelnde deutsche Verstand lastet erdrückend auf der Intuition.

Alles im Gemälde wird berechnet und auskalkuliert, die Erfindung, das Impetuose werden als peinlich empfunden und ausgeschaltet. Kunstwerk wird mit einem Male zum Verstandeswerk. Trocken, furchtbar trocken hängen die Tafeln nebeneinander, auf denen man ordentlich noch den Zirkel hantieren sieht, und überbieten sich in fantasieloser Nüchternheit.

Das gilt vor allem von den drei Nördlingern, Herlin, Schüchlin und Zeitblom, von denen Zeitblom Herlins Schüler und Schüchlins Schwiegersohn war. Eine reife Durchkomposition des Bildes, die diesem eine dramatische Steigerung und damit die Form für einen positiven Gehalt gegeben hätte, wird nirgends auch nur angestrebt, sie liegt außerhalb der Kraft der Nördlinger. Ihre Aufgabe ist, die Wirklichkeit für das Gemälde einzufangen und in der Bildform ohne höhere Idee zunächst einmal den Zufall auszuschalten.

Mag man vor den Arbeiten Friedrich Herlins besondere Gefühlserregungen auch nicht erfahren, so wird man sich doch der anständigen und sauberen Arbeit freuen, der Reinlichkeit in den Verhältnissen, der Präzision, mit der ein Zimmer ganz im Geiste einer ordentlichen Hausfrau eingerichtet ist. Ja, sogar der Tisch wird mit ebenso viel Naturtreue wie Mathematik gedeckt, damit nur auch jedes Brötchen seinen errechneten Platz habe. Das gleiche läßt sich von Schüchlin sagen, der wiederum mehr Sinn für den Prunk einer gesteigerten Lebensführung hat als der schlichte Herlin. Man freut sich überall an dem ehrlichen Wohlbehagen, mit dem Geräte und Stoffe breit und behaglich gegeben werden,

es ist eben eine Zeit des wachsenden Lebensbehagens, wie solche der schaffenden Fantasie eines Volkes nie sehr günstig ist. Die Steigerung, welche unter niederländischem Einfluß diese mathematische Nüchternheit in der betonten eckigen Häßlichkeit der überlangen Gestalten Zeitbloms erfährt, ist heute für uns nur noch historisch bedeutungsvoll: sie zeigt, daß der Wille zur Monumentalität selbst in jener Epoche lebt, wenn er auch ohne Kraft ist.

Über die drei Nördlinger hinaus in das Gebiet schöpferischer Kunst reicht aber der ihnen in den formalen Tendenzen gleiche Bernhard Strigel dadurch, daß bei ihm tatsächlich die letzte Schranke zwischen Christentum und Alltag bricht, das Christentum Alltag und damit die Stimmung geschaffen wird, aus der dann die Dürersche Welt entsteht. Die gemütvolle Intimität seiner Sippenbilder kann auch durch die Nüchternheit der Konstruktion nicht mehr beeinträchtigt werden, er ist ein Charakteristiker großen Stils mit recht starken malerischen Qualitäten und so eigentlich verdammt, in einem Übergangszeitalter nie zum vollen, erschöpfenden Ausdrucke seiner keineswegs unbedeutenden Persönlichkeit zu gelangen. Man braucht bloß mit seinen Werken die des vielbeschäftigten Nürnberger Meisters Michel Wolgemut zu vergleichen, um das vollkommene Durchdringen von Religion und Alltagleben miteinander in Strigels Schaffen nach Gebühr zu bewundern. In der biederen aber beschränkten Arbeit Wolgemuts ist die Wirklichkeit von der ängstlichen Schwere der Konstruktion noch ganz zu Tode gedrückt, die Gestalten sind hölzern und gewaltsam verrenkt, die Landschaft ist monoton und gleichgültig, dem Willen zum linearen Ausdruck steht keine ebenbürtige Kraft des Erlebnisses zur Seite. Wie immer, wenn die Absicht in der Kunst gar zu deutlich bemerkbar wird, ist der Beschauer verstimmt. Erst recht spät gewinnen des fleißigen Nürnbergers Bilder an innerem Leben und farbiger Brillanz. Da ist es wohl der Hauch vom Süden her, der selbst in die trockene Atelierluft Wolgemuts etwas Bewegung trägt. Der Nürnberger Hans Pleydenwurf kommt dem Wesen Strigels schon bedeutend näher, er bildet zu dessen etwas ausgesprochen derb volkstümlicher Art mit seinen feineren Gesichtern und seinen prunkvollen Stoffen eine Art aristokratische Ergänzung. In jedem Falle sehen wir sich langsam die Vorbedingungen erfüllen, aus denen ein Dürer entsteht. Aus der Schule Wolgemuts, in die er kam, bringt Dürer das Schematische mit, die Linienkonstruktivität, an Strigel knüpft er zweifellos in der Selbstverständlichkeit an, mit der bei ihm das religiöse Problem zu einem zeitgenössischen täglichen Erleben wurde. Von den zahlreichen zwischen Witz und ihm liegenden kleinen Meistern ist die Fülle der Formen gebildet worden, deren er sich nun als eines ererbten Gutes frei bedienen kann. Und nur zu dem einen und größten der Vorgänger scheint er nur geringe Beziehungen zu haben, zu Witz selbst.

Es kommt aber noch etwas hinzu, daß erst all diese Vorarbeit in ihm zur Monumentalität zu steigern vermag: Das Werk Michael Pachers. Dieser Tiroler, der ganz

für sich, ohne sichtbaren Zusammenhang mit der anderen zeitgenössischen Kunst, jenseits des Brenners schafft, löst als Erster, wohl unter dem Einfluße der oberitalienischen Kunst aber auf ganz anderen Wegen als sie, das Problem der einheitlichen Monumentalität im deutschen Gemälde. Er wird so gewissermaßen für sie dasselbe was der erste deutsche Gotiker für die Architektur wurde. Sein kluges und scharfes, von keinerlei Romantik beirrtes Auge hat richtig gesehen, daß die altdeutschen Gemälde bisher ziemlich unvermittelt in zwei Teile auseinanderfielen, in das Milieu und die Handlung, und daß aus diesem Dualismus keine höhere Einheit sich gestalten wollte. Mit nichts übersehender konstruktiver Gewalt behandelt nun Pacher Architektur und in ihr bewegte Menschen als ein unter ganz dem gleichen Gesetze stehendes Eines, die konstruktive Linie offenbart sich im Einen genau wie im Anderen, sie ist das Eigentliche, alles erst über das rein Zufällige Hinaushebende. Es kommt Pacher nicht wie dem ihn anregenden Mantegna darauf an, die statischen Probleme des menschlichen Körpers in möglichst sinnfälliger Art aufzuhellen und das im Zusammenhange mit den Raumfragen. Vergleichen, Idealisieren konnten seinem rein deutschen Formenwillen niemals vorschweben. Der sah vielmehr hier die Mittel zur letzten und stärksten Eindruckssteigerung, die sachlichen Verhältnisse der Architektur wie des Körpers waren ihm vollkommen gleichgültig, ja direkt im Widerspruche zu ihnen wird im Altar der Sankt Wolfgangkirche alles nur technische, in starken, brutal zielsicheren Linien auf das Erlebnis selbst hinweisende Arbeit. Es ist ein Multiplizieren von Linien um der letzten die ganze Spannung zusammenfassenden Linie willen. Ein streng gesetzmäßiges, in seiner Leidenschaft doch starres System von Überschneidungen wird ganz abseits von aller Natürlichkeit, ja in vollendeter Rücksichtslosigkeit ihr gegenüber geschaffen und erzeugt eine bis dahin unerhörte Heftigkeit und Ausdrucksgewalt der Bildbewegung. Es ist der Stil, von dem Dürer ausgeht, und dem im Grunde auch schließlich seine Apostelbilder trotz aller anderen Mittel ihre monumentale Wirkung vor allem verdanken.

In Pachers Werk begegnen wir bereits, freilich völlig umgebogen und in das Gegenteil seiner eigentlichen Absichten verwandelt, dem italienischen Einfluß. Solcher Einfluß dringt im Gefolge der Priester und Kaufleute über die Alpen, der klassische Geist bedient sich dieser im Mittelalter wichtigsten Träger und Verbreiter der Bildung, um seinen Sieg über den nordischen Geist vorzubereiten. Den reich gewordenen Deutschen friert in der abstrakten Primitivität ihres heimischen Daseins, italienische Baumeister und Maler werden herbeigerufen, es mit der südlichen Sinnenglut erwärmen zu helfen. Die freiere religiöse Auffassung Italiens, so unheilig schön mit dem wild erwachten Heidentum vermischt, gelangt durch die Literatur nach Deutschland und erschüttert immer stärker zwar nicht die ganz innerlich verwurzelte Religiosität, wohl aber die rein demokratische Auffassung des Christentums. Eine Erhöhung des menschlichen Selbstgefühls ist die naturgemäße Reaktion hierauf, man sieht sich selbst mit ganz anderen Augen an, erblickt nicht

mehr im Gott ausschließlich den Menschen, sondern nunmehr auch sehr intensiv im Menschen den Gott. Damit ist der Augenblick gekommen, wo sich die allgemeine Kultur und die spezifisch deutsche mischen und das humanistische mit klassischer Bildung durchtränkte Zeitalter erzeugen.

Ein Sohn dieses Zeitalters, ein im Kern durchaus deutsch-nationaler Sohn ist Albrecht Dürer, und er repräsentiert darum die tragische Katastrophe der altdeutschen Malerei so vollkommen, weil in ihm der Streit zwischen dem alten deutschen Formgefühl und der neuen klassischen Bildung künstlerisch zum Ausdruck kommt. Es ist in den letzten hundert Jahren über keinen deutschen Maler so viel geschrieben worden wie über Dürer, hier kann es sich daher nur darum handeln, seine Stellung in der deutschen Kunstgeschichte kurz festzulegen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird er noch lange der uns liebste und vertrauteste unserer Vorfahren sein, eben weil wir in Wahrheit selbst – mit einem stärkeren Überwiegen des klassischen Ideals — noch im Kampfe zwischen dem klassischen Ideal und dem nordischen stehen. Wir sehen in ihm daher unwillkürlich unseren Ahn, empfinden ihm gegenüber wärmer als dem unvergleich größeren Grünewald gegenüber, der diesen unseren Kampf nie gekannt hat, sondern der schlichtweg vollendete Ausdruck des deutschen Geistes ist wie etwa Phidias der des Griechischen. Solche letzte Vollendung erschreckt aber und läßt lange kalt wie ein Götterbild; um dem Größten und Letzten nahezukommen, dazu gehört auch in der Kunst ein religiöses Gefühl.

Mit der Absicht sind in den vorhergehenden Blättern häufig die Quellen betont worden, die den Strom Albrecht Dürer speisten. Ein künstlerisches Genie von allererstem Range fand eine für die höchsten Aufgaben befähigte bis in die letzten Feinheiten entwickelte lineare Technik vor, er fand das Leben bereits nach allen Seiten für die bildnerische Darstellung gewonnen und umgebildet, den Kampf zwischen Leben und Kunst entschieden, ihm aber war die letzte und höchste Aufgabe vorbehalten, das alles einheitlich zusammenfassen und zu einem Ausdrucke seiner überlegenen Persönlichkeit zu machen. Dürer ist sich dessen wohl bewußt. Will er die typische Gestaltung ganz aus seiner Zeit gewinnen, so ist ihm der einzige technische Weg hierzu die konstruktive Linie. Licht und Schatten bedeuten dem jungen Dürer nichts, die Farbe bleibt auch noch in seinen unter italienischem Einfluß stehenden Spätwerken hart und trocken. Er will niemals etwas anderes als die höchste zusammenfassende Kraft des Ausdrucks bei der denkbar größten sachlichen Vollendung im Einzelnen, sein künstlerisches Vermögen kennt gar keine andere Darstellungsmöglichkeit als die Linie, und sein Klassizismus besteht eben nur darin, daß er ihm aus der italienischen Kunst gewordene Erkenntnisse in die deutsche Formensprache zu übertragen und zu deren Erweiterung auszubauen bestrebt ist. In der Tat ist in Dürers Werk Deutschland so umfassend lückenlos wie im Werke keines anderen Mannes. Das große ethische Pathos und die Lieblichkeiten, die Gemütlichkeiten des alltäglichen Lebens wohnten in der Seele dieses Künstlers ein-

prächtig nebeneinander und durchdrangen sich in einem ebenmäßigen Ausdrucke. Man sehe seine Zeichnungen an, wie da die Linie und nur die Linie in einer wundervollsten Weise das Einfachste wie das Tiefste gleich vollkommen ausdrückt. Es gibt eine alte dumme Frage, die meint, was wohl aus Dürer alles geworden wäre, wenn seine Wiege in Italien gestanden hätte. Eine unverständliche Frage gegenüber der Wahrheit, daß seine Größe ganz in seinem Deutschtum gründet, man braucht neben seinen Werken etwa bloß die des ungewöhnlich malerisch intensiven Hans Burgkmair aus Augsburg zu sehen, in denen mit herrlicher, dem Dürerschen Malen unendlich überlegener Farbenpracht bereits ganz das italienische Ideal, die „Schönheit" erstrebt und gepredigt wird, um die tiefe deutsche Größe Dürers voll zu lieben.

Um so tragischer wirkt dann seine Stellung am Scheidewege der deutschen Kunst, den Blick bereits auf Italien gewendet. Die ganzen Nachfahren folgten diesem Blicke, und so hat Dürer, als er mit den Erkenntnissen des italienischen die deutsche Kunst bereichern und erweitern wollte, in Wahrheit die Katastrophe herbeigeführt und beschleunigt. Denn der in Italien fürstlich aufgenommene Dürer entdeckt angesichts der italienischen Kunst die „Falschheit im deutschen Gemälde". Er erkennt, daß der deutschen Malerei der Raumbegriff fehlt, das perspektivische Sehen, und sucht es mit linearen Mitteln für sie zu gewinnen. Er entdeckt den Begriff der „Schönheit", der „Harmonie" und damit kommt in sein Schaffen etwas, das es immerhin zu seinen höchsten Leistungen erst befähigen mag, aber doch zugleich das eigentlich Deutsche in der Kunst zerstörend angreift, die festen Grundlagen, auf denen sich bislang die deutsche Kunst aufbaute, ins Schwanken bringt und mit seinem Ende ein Gefühl der Unsicherheit hinter sich läßt, welches sich blindlings hilflos in die Arme der Renaissance flüchtet und damit den wesentlichen inneren Halt verliert. Dürer ist der Hauptschuldige daran, daß die malerische Technik seinen Nachfolgern nicht mehr der Ausdruck des inneren Erlebnisses sondern rein äußerliche Arbeitsmethode wird, an der die Freude ins Spielerische und in die Manier ausartet. Um bloß ein Werk zu nennen, kann man diese Gefahr gegenüber seinem Selbstbildnis von 1500 unmöglich verkennen, wo noch immer mit den Mitteln einer typisch deutschen Konstruktivität durchaus im italienischen Sinne ein „Ideal" angestrebt wird, ein Streben, das in „Adam und Eva" von 1507, der Gewinnung des nackten Körpers für die deutsche Kunst, bereits bis dicht an die Grenze der rein technischen Wertung geht. Schon in seinen oft so bedeutenden Schülern ist kein überwältigendes Gefühl des eigentlich deutschen Formwillens mehr lebendig, die Linie ist kein Ausdruckswert mehr, sondern reines Mittel der Technik. Damit schwindet der Ausdruck, die innerliche Belebtheit, schon in Hans von Culmbachs Bildern hat der erzählende Inhalt oft mit den Mitteln seiner Darstellung gar nichts mehr gemein. Technische Probleme der italienischen Renaissance, — etwa ein von Engeln emporgetragener Körper — werden mit erstaunlichem Können gelöst, man fühlt ordentlich, wie solches Problem den Künstlern wichtiger

wird als der Ausdruck. Der deutsche Stiltrieb, immer nebenherlaufend, wendet sich jetzt ins Technische und droht von dorther den eigentlichen Sinn der altdeutschen Malerei zu verdrängen.

Doch ehe es so weit kommt, spielt sich erst die zweite und großartigere Tragödie der altdeutschen Kunst ab, die Tragödie Grünewald. Zur selben Zeit, da vor aller Augen der repräsentative deutsche Künstler, Dürer, dem südlichen Formenwillen unterliegt, gelangt, abseits und fast gänzlich unbeachtet, ohne breitere Wirkung in jedem Falle, der nordische Formenwille zur höchsten Vollendung seines Ausdrucks. Es ist tragisch, daß diese beiden Ereignisse so zusammenfallen mußten und persönlich tragisch für Matthias Grünewald, den größten deutschen Maler, selbst, der ein verbittertes, wenig beachtetes Wanderleben führt und in seinen Tod nur die Gewißheit mit hinübernehmen kann, daß sein Schaffen ohne Nachklang bleibt.

Matthias Grünewald gehört zu jenen Wundern, welche die Kunst eines Volkes auf ihrer Höhe in immer nur einem Exemplar hervorbringt, und fast immer ohne Schüler und Folge läßt, gleichsam als ob sie sich in ihnen erschöpft habe. Er steigt keineswegs etwa unvermittelt aus dem Nichts, die Quellen seines Schaffens liegen vor allem rückwärts in dem vergessenen Meister Konrad Witz, von dem er kompositionell und sogar für die Farbe vieles lernte. Pachers einheitliche Behandlung von Mensch und Architektur wirkt bestimmend auf seinen Monumentalstil, und schließlich hat nicht zum wenigsten Dürer selbst, in dessen Werkstatt er gemeinsam mit Hans von Culmbach und Baldung Grien arbeitete, seine Anschauungen des täglichen Daseins formen helfen. Aber es gibt keinen größeren Gegensatz als Grünewald und Dürer bei aller Gemeinsamkeit ihrer Basis.

Steht man vor dem Isenheimer Altar, dem Hauptwerke der altdeutschen Malerei und einem ganz unvergleichbaren Werke überhaupt, so fühlt man zunächst nur eine überwältigende Fülle von Kraft und Leidenschaft, ein ins Überlebensgroße gesteigertes Chaos unserer innersten Gefühle geradezu zermalmend auf sich einstürmen. Erst langsam gewinnt man jene Selbstbeherrschung wieder, die sich über die Gründe eines einzigartigen Eindrucks Rechenschaft abzulegen vermag. Dann beginnt das zweite, tiefere Erstaunen: diesem Altdeutschen gebiert sich als Einzigem das malerische Erleben ganz aus der Farbe! Er arbeitet mit einem Helldunkel wie Rembrandt — schon seine Zeichnungen ergeben da im Vergleich einen interessanten Kontrast zu Dürer —, er hat den Farbenfuror aller großen Maler, ihre Leidenschaft für Rot. Licht und Schatten spielen bei ihm eine ganz gewaltige Rolle, denn er weiß, daß sie es sind, die eigentlich den Ausdruck der Landschaft, des Menschen, die erscheinende Seele einer Handlung formen. Alles, was in der altdeutschen Kunst irgendwie Enge genannt werden kann, ist mit einem Schlage wie durch Zauber verschwunden. Der Mensch ist ganz körperlich, richtig gesehen in allem Statischen, aber auch in allen Veränderungen desselben. Die Landschaft rauscht und bebt und schlägt sich wirklich wie ein Mantel um die in ihr Handelnden, die Architektur gewinnt

vom Boden. Jetzt erst kommt in der altdeutschen Malerei das eigentliche Malerische zu seinem vollen Recht.

Man hat von Grünewald als von einem Schwärmer und Fanatiker gesprochen und seiner „inneren Haltlosigkeit" gegenüber die ruhige Gemessenheit Dürers ausgespielt. Nur ein völliges Verkennen des eigentlich deutschen Formenwillens vermag die hohe Ordnung in Grünewald zu verkennen. Das Wunder, welches hier geschah, indem das konkreteste, sinnlichste Kunstmittel, die Farbe, tatsächlich zur letzten Vollendung des abstrakten Ausdrucks gezwungen wurde, steht in der Kunstgeschichte einzig da und bietet keine Handhabe zu irgend welchen unpassenden Vergleichen. Die Tafeln stehen, wie nur je ein altdeutsches Gemälde, unter dem strengen Gesetz der Linien, die man überall schwingen fühlt, deren Kurven die Handlung sicher umschreiben und bestimmen. Ein konstruktiver Verstand im Dienste einer leidenschaftlichen Genialität ersten Ranges steigert die unsinnliche, die übersinnliche Wirkung. Gerade durch die Sinnlichkeit der Farbe ins schier Grenzenlose, wobei auch nicht zu vergessen ist, daß diese Farbengewalt nicht im Dienste eines idealisierenden Willens steht, sondern eines rücksichtslosen Naturalismus, dessen echt nordischer Wirklichkeitssinn keinen Halt und keine Grenze kennt. Eine eigentlich nordische, von der italienischen grundsätzlich verschiedene Kunst der Malerei war vollendet, aber diese Vollendung fiel in eine Zeit, für die sie von keinem Nutzen mehr zu sein vermochte. Während Grünewald seine Jahre als Hofmaler von Mainz durchaus abseits beschließt, ist ringsum schon der Sieg der italienischen Malerei entschieden, von der er selbst nie den geringsten Einfluß erfuhr, obgleich er — Sandrart konnte in Rom ein Bild als von ihm stammend feststellen — in dem Lande des Klassizismus gereist sein dürfte.

Die Lage der Zeit verrät sich deutlich in dem einzigen Maler, den man einen Schüler Grünewalds nennen könnte, in Hans Baldung Grien. Von Straßburg gebürtig, malte er gleichzeitig mit Grünewald in Dürers Werkstatt, und man stellt sich gerne vor, daß hier ihre ersten Beziehungen zueinander entstanden sein mögen. Aber erst der Isenheimer Altar übte solche Gewalt auf Grien aus, daß er sich im Wesen wandelte und sich in seinem Freiburger Hochaltar ganz offen als unbedingter Anhänger der neuen Malerei enthüllte. Auch der ältere Holbein hatte den Isenheimer Altar gesehen, ohne daß hiervon übrigens in seinem Werke irgendwelche Spuren zu verfolgen wären. Grien aber, der in seinen Frühwerken ganz und gar von Dürer abhängig erscheint, ist malerisches Ingenium genug, der neuen farbigen Monumentalität zu unterliegen. Seine Schöpfungen sind in der Freiheit der körperlichen Auffassung, in der Selbständigkeit und Sicherheit, mit der sie selbst dem Problem des Nackten nachgehen, in der Größe und den richtigen Verhältnissen der Gesten wie in der Kraft der Koloristik der Dürerschule unendlich überlegen. Er besitzt die echt deutsche Neigung zur Konzentration der Gefühlsreihe in einem monumental geschauten Symbol. Aber dieses Symbol regt sich bei ihm nicht wie bei

Grünewald aus einer innerlichen Leidenschaft der stark gespannten Seele, sondern mehr aus einer verstandesmäßigen Grübelei, welche in allen Dingen die vernünftige Essenz sucht. Selbst noch so innerlich starke Werke, wie die beiden Frauen mit den Toden im Basler Museum, zeigen schon dieses Überwiegen des Denkens über das impulsive Fühlen und weisen so geradezu als direkte Ahnen auf Hans Holbein hin. Es liegt in der Natur dieses Schaffens, daß Grien sehr bald die intensive Fühlung mit den Zielen einer starken Zeit verliert, in den allgemeinen Klassizismus ausläuft und schließlich nur noch großgedachte, aber ganz leer gewordene Gesten in häßlich verschwommenen Farben zu geben vermag. Vielleicht könnte man auch dem Schweizer Nikolaus Manuel Deutsch, mit den blutvoll belebten Gebärden seiner antikischen und biblischen Handlungen, einen gewissen Zusammenhang mit Grünewald einräumen. Jedenfalls verebben aber hier die Wellen, die von dem größten deutschen Meister ausgehen und in der besonderen Liebe, mit welcher Deutsch gerade spielerisches Nebenwerk an Mensch und Architektur bevorzugt, ja die ihm geradezu Sonne und Regenbogen etwa als rein ornamentale Werte behandeln läßt, kündigt sich bereits der Verfall an.

Dieser Verfall der deutschen Kunst findet seinen reichsten, reizvollsten und interessantesten Meister in Albrecht Altdorfer aus Regensburg, an den sich die sogenannte Donauschule anschließt. Ein heiterer, freudiger, ja übersprudelnder Kolorismus, der geradezu modern impressionistisch arbeitet und die Welt in eine lebenslustig, lebenskräftig angeschaute üppige Fülle farbiger Einzelheiten zerlegt, nimmt von vornherein für ihn ein. Man könnte beinahe im ersten Augenblick an eine Weiterführung Grünewalds denken. Aber davon kann gar nicht die Rede sein. Hinter der ganzen sinnlichen Farbenpracht steht absolut keine innerliche Notwendigkeit mehr, sie ist das ausschließliche Produkt einer rein äußerlichen Phantasie. Grünewalds Farbe konzentrierte und baute auf, Altdorfers Farbe zerlegte das Ganze in lauter Einzelheiten und dekonzentriert. Es ist auch nicht wahr, daß diese Farben der Gewinn einer gesteigerten Naturanschauung sind, der einfache Vergleich einer Altdorferschen Landschaft mit einer wirklichen beweist sie als die ganz willkürlichen Äußerungen einer sehr starken sinnlichen Lebensfreude. Der Ernst der konstruktiven Grundgedanken ist nun völlig verloren gegangen, nur die technisch konstruktiven Errungenschaften werden nach allen Seiten hin freigebig ausgestreut. Mit Vorliebe wählt der Maler Handlungen, die ihm in besonders raffinierten Überschneidungen Gelegenheit geben, zu zeigen, wie erschrecklich viel er kann. Es kommt dabei viel Heiteres, Lustiges, ja sogar noch Bedeutendes zustande, aber es ist nicht mehr aus dem inneren Gemüte als eine einheitliche Pflanze emporgeschossen. Des Malers ganzes Herz gehört den Details, ihre Häufung mit allen Schwierigkeiten ist die Freude seines künstlerischen Triebs. Die vielen intimen und warmen Reize dieser freundlichen Kunst sollen [illegible] nicht verkannt werden, aber ebensowenig darf man sich darüber täuschen, daß hier schließlich alles leicht spielendes Ornament geworden ist, daß von lebendigen Menschen,

lebendiger Architektur nicht mehr die Rede sein kann, vielmehr der Weg beschritten wurde, der in das Leere, in die ausdruckslose Manier führen mußte.

Diesen Weg in die völlig ausdruckslose Manier beschritt allen voran Lucas Cranach aus Franken, dessen Haupttätigkeit mit all ihren Folgen indessen nach Sachsen, wo er Hofmaler wurde, zu verlegen ist. Man hat in berechtigtem Zorne über den endlosen Schaden, den dieser etwa ziemlich gleichzeitig mit Dürer lebende und ihm an Einfluß nicht unebenbürtige Mann anstiftete, ganz vergessen, daß er eigentlich nur der Repräsentant einer Vernichtung ist, die niemand mehr aufzuhalten vermochte. In der Tat bedeutet Cranach recht die Vernichtung der altdeutschen Malerei. Es gibt wohl kaum etwas Traurigeres, als dieses große Talent, das von freien und sehr bedeutenden Anfängen herkommt, dessen malerische Qualitäten zu den allerersten der deutschen Kunst überhaupt gehören, in einer gänzlich unerquicklichen, absolut belanglosen Gefühls- und Inhaltslosigkeit, einer unausstehlich seelenlosen Manierthertheit endigen zu sehen, die natürlich den allgemeinsten Beifall und die allgemeinste Anerkennung fanden. Die altdeutsche Malerei drohte nach einer Fülle monumentalster Größe in einer skurrilen Narrenposse auszulaufen. Daß sie dies nicht tat, daß sie wenigstens groß endete, wie sie groß einsetzte, verdanken wir dem Namen Hans Holbein. Dieser Schweizer steht an dem Ende der altdeutschen Kunst, mit einem skeptischen Lächeln schließt er fest die Tür zu, welche bis heute niemand wieder öffnen sollte. Noch einmal rafft Deutschland seine gesamte künstlerische Kraft zu europäischer Anerkennung in einem Genie ersten Ranges zusammen, aber diese letzte Anstrengung erschöpft sie auch und mordet sie. Hans Holbein ist eins von den ganz großen Malgenies der Weltgeschichte, aber er ist so unfruchtbar wie nur je eine schöne Frau.

Holbeins Geist kennt keine Andacht mehr, keinen innerlichen Zwang, nichts, das zu gestalten ihm unabweisliche Notwendigkeit wäre. Spöttisch, grausam, nüchtern, mit dem Blicke eines gänzlich unbeteiligten Beobachters sieht er das Leben der Welt an und kennt gar kein anderes Ziel, als es rücksichtslos so wiederzugeben, wie es wirklich ist. Er ist nichts als sachlich, aber von einer Sachlichkeit bewegt, die alle Mittel einer langen und reichen künstlerischen Kultur so völlig souverän beherrscht, daß sie immer nach Bedürfnis zur Verfügung stehen. Alle Fehlerquellen sind von dieser Meisterschaft ausgeschaltet. Seine Kunst ist schlechtweg eine technische Erfüllung, in seinen den Dargestellten völlig ausschöpfenden Porträts erreicht die altdeutsche Kunst noch einmal einen unvergleichlichen Höhepunkt. Aber die Luft auf diesem Gipfel ist kalt, es führen keine Wege von ihm weiter. Jenseits liegt der Abgrund, in dem die deutsche Malerei versinkt. Die Ursache dieser Malerei ist bis ins Nichts ausgeschaltet.

Es ist ein immerhin merkwürdiger Zufall, daß Hans Holbein, mit allem durchaus ein Meister des deutschen Linienwillens, in der Fremde, in England wirkt und stirbt. Mit ihm die deutsche Malerei.

Die gotische Malerei geht am Ende genau den gleichen Weg wie die gotische Baukunst.

Meister Wilhelm (Schulbild?). Madonna mit der Bohnenblüte.
Köln, Wallraf Richartz-Museum.

Kölnischer Meister um 1410. Die hl. Veronika mit dem Schweißtuch

Münster. Alte Pfarrbibliothek

Stephan Lochner. Madonna mit dem Veilchen.

Köln, Erzbischöfl. Museum.

Stephan Lochner. Madonna im Rosenhag.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Stephan Lochner. Anbetung der Weisen (Ausschnitt aus dem Kölner Dombild).
Köln, Dom.

Stephan Lochner – Maria der Verkündigung

Flügel vom Kölner Dombild

Stephan Lochner. Der Engel der Verkündigung.
Flügel vom Kölner Dombild.

Photographische Gesellschaft Berlin

Meister der Verherrlichung Mariae. Die Anbetung.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Mittelrheinischer Meister um 1450. Anbetung der Könige.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Mittelrheinischer Meister um 1450 — Madonna

Kölnischer Meister nach 1500. Madonna.
Karlsruhe, Gemäldegalerie.

Meister des Hl. Bartholomäus. Bartholomäus, Agnes und Cäcilia.

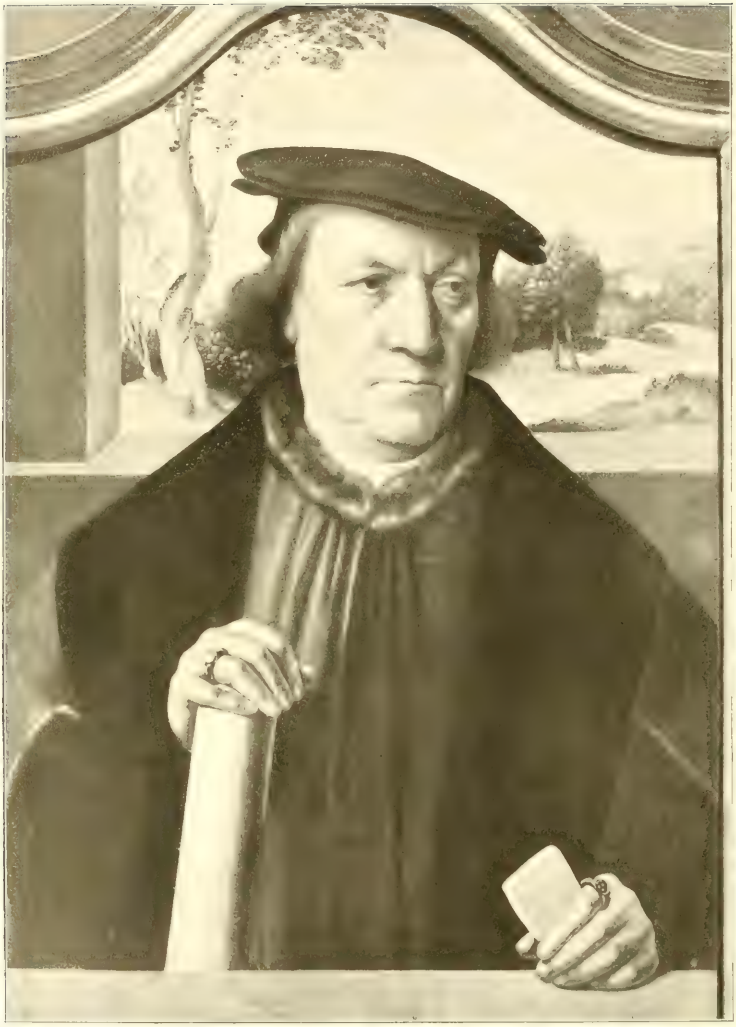
München, Alte Pinakothek.

Jacobus d. J. und die Hl. Christina.

Johannes Evangelist und die Hl. Margaretha.

Meister des Hl. Bartholomäus.

München, Alte Pinakothek.



Bartholomäus Bruyn — Der Kölner Bürgermeister A. v. Brauweiler

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Phot. Hanfstaengl, München.

Bartholomäus Bruyn. Weibliches Bildnis.

Brüssel, Königl. Galerie.

Meister Francke – Geburt Christi
Hamburg, Kunsthalle

Phot. Fr. Hoefle, Augsburg

Hans Multscher. Grablegung.

Stuttgart, Königl. Galerie.

Konrad Witz. Priester des alten Bundes.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Konrad Witz. Die Synagoge.

Basel, Kunstsammlung.

Konrad Witz – Die Heiligen Katharina und Magdalena

Konrad Witz. Verkündigung.
Nürnberg, Germanisches Museum.

Meister des Sterzinger Altars. Verkündigung (1458)

Sterzing, Rathaus.

Phot. F. Stoedtner, Berlin.

Hans Multscher. Anbetung der Könige.

Sterzing, Rathaus.

Bartholomäus Zeitblom. St. Georg.

Phot. F. Hoelle, Augsburg.

Friedrich Herlin. Geburt Christi.

Nördlingen, Städtisches Museum.

Bernhard Strigel — Anna, Joachim und Maria

Bernhard Strigel. Kaiser Maximilian I. und seine Familie.
Wien, Kaiserl. Gemälde-Galerie.

Martin Schongauer — Madonna in der Rosenlaube

Colmar, Museum

Phot. F. Hantstaengl, München.

Martin Schongauer. Die Anbetung des Kindes.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Phot. F. Hanfstaengl, Augsburg.

Hans Fries. Der heilige Franciscus.

Nürnberg. Germanisches Museum.

Michael Pacher. Der heilige Gregorius.
München, Alte Pinakothek.

Michael Pacher – Der hl. Hieronymus

Phot. Dr. I. Stoedtner, Berlin.

Michael Pacher. Geburt Christi (1481).

St. Wolfgang, Kirche.

Matthias Grünewald. Kreuztragung Christi.
Karlsruhe, Gemäldegalerie.

Matthias Grünewald. Kreuzigung und Grablegung Christi.
Colmar, Museum.

Matthias Grünewald · Musizierende Engel

Matthias Grünewald. Geburt Christi.
Colmar, Museum.

Matthias Grünewald. Auferstehung Christi.

Colmar, Museum.

Matthias Grünewald. Mariae Verkündigung.
Colmar, Museum.

Matthias Grunewald — Die Versuchung des hl. Antonius

Colmar, Museum

Matthias Grünewald. Der hl. Antonius mit dem Einsiedler Paulus.
Colmar, Museum.

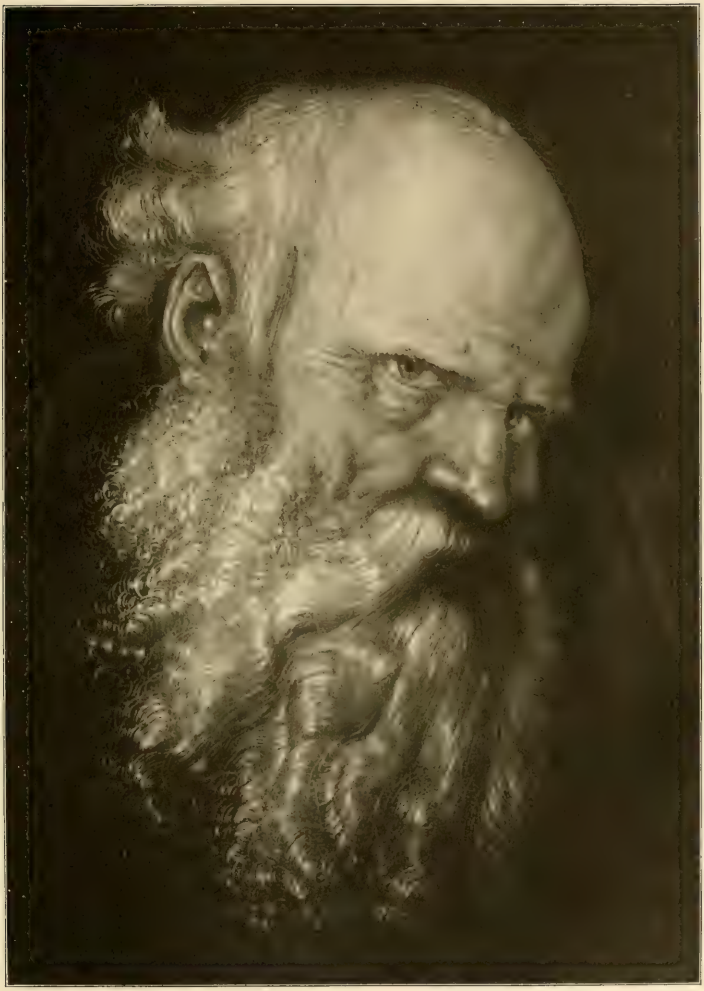
Hans Baldung Grien — Ruhe auf der Flucht
Nürnberg, Germ. Museum.

Die Verkündigung. Die Flucht.

Hans Baldung Grien. Flügel vom Freiburger Hochaltar (1516).
Freiburg, Dom.

Hans Baldung Grien. Die Kreuzigung Christi (1510)

Freiburg i. B., Dom. Hochaltar.



Photographische Gesellschaft, Berlin.

Hans Baldung Grien. Greisenkopf.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Nic. Manuel Deutsch. Lucretia.

Basel, Museum.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Nic. Manuel Deutsch. Das Urteil des Paris.

Basel, Museum.

Michael Wolgemut (?). Der heilige Lukas.
Nürnberg, Germ. Museum.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hans Pleydenwurff (?). Verlobung der heiligen Katharina.

München, Alte Pinakothek.

Albrecht Dürer. Selbstbildnis von 1498

Münchner Pinakothek

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Albrecht Dürer. Bildnis einer Frau (1506).

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Albrecht Dürer — Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten
Rom, Palazzo Barberini.

Albrecht Dürer. Anbetung der Könige (1504).
Florenz, Uffizien.

Albrecht Dürer. Geburt Christi (vom Paumgärtner-Altar).

München, Alte Pinakothek.

Phot. Hanfstaengl, München.

Albrecht Dürer. Christus am Kreuze (1506).

Dresden, Königl. Galerie.

Albrecht Dürer. Adam (1507).

Madrid, Prado.

Albrecht Dürer. Eva (1507).
Madrid, Prado.

Albrecht Dürer. Madonna mit der Schwertlilie.
Richmond, Galerie Cook.

Albrecht Dürer. Allerheiligenbild.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

Albrecht Dürer Selbstbildnis (1500)

München, Alte Pinakothek.

Phot. F. Hantstaengl, München.

Albrecht Dürer. Bildnis des Hieronymus Holzschuher.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Albrecht Dürer Johannes und Petrus.
München, Alte Pinakothek.

Albrecht Dürer. Paulus und Markus.
München, Alte Pinakothek.

Albrecht Dürer — Madonna mit dem Zeisig

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Albrecht Dürer. Madonna mit dem Kinde.

Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

Hans Leonhard Schaufelein – Der heilige Hieronymus

Hans von Kulmbach. Anbetung der Könige.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Albrecht Dürer. Brustbild der Elisabeth Tucher.

Cassel, Königl. Gemälde-Galerie.

Hans Burgkmair. Der Künstler und seine Gattin.
Wien, Kaiserl. Gemälde-Galerie.

Hans Burgkmair: Kreuzigung, Mittelbild (1519)

Hans Burgkmair. Kreuzigung. Flügel (1519).
Augsburg, Königl. Gemäldegalerie.

Tobias Stimmer: Jacob Schwiker

Basel, Museum

Phot. Hanfstaengl, München

Tobias Stimmer. Elisabeth Lochmann.

Basel, Museum.

Lucas Cranach d. Ä. Madonna mit der Weintraube
München, Alte Pinakothek.

Lucas Cranach d. Ä. Verlobung der hl. Katharina.
Wörlitz, Gothisches Haus.

Lucas Cranach d. Ä. Madonna mit dem Apfel

Phot. F. Hantstaengl, München.

Lucas Cranach d. Ä. Ruhe auf der Flucht (1504)

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Albrecht Altdorfer — Landschaft

Albrecht Altdorfer. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Albrecht Altdorfer – Kreuzigung

Hans Holbein d. A. Die Heiligen Barbara und Elisabeth.
München, Alte Pinakothek.

Foto: Photo Marburg

Martin Schaffner: Die Anbetung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hans Holbein d. J. Das Abendmahl

Basel, Museum.

Hans Holbein d. J. — Madonna des Bürgermeisters Meyer

Darmstadt, Gemäldegalerie Schloß

Hans Holbein d. J. Madonna von Solothurn

Solothurn, Städtisches Museum.

Hans Holbein d. J. Bildnis des Kaufmanns Georg Gysze

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Hans Holbein d. J. Bildnis des Erasmus von Rotterdam

Paris, Louvre.

Hans Holbein d. J. Robert Chesemann. Falkner Heinrich VIII.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hans Holbein der J. Bildnis des B. Amerbach
Basel, Museum.

[illegible]

Hans Holbein d. J. Bildnis des Sir Henry Guildford

[illegible] Königl. Galerie

ANHANG.

Dieser Anhang gibt, mit ganz wenigen Ausnahmen, nur die äußeren Lebensumstände der Künstler und Datierungen einiger Hauptwerke. Weitere Ziele hätten der Absicht des vorliegenden Buches nicht entsprochen, ihnen sollen die Literaturnachweise dienen.

Altdorfer, Albrecht, 1488 geb., 1538 gest., beides in Regensburg. Der Einfluß Dürers und der Grünewalds gehen in seinen Werken eine interessante, aber gänzlich äußerliche und unfruchtbare Ehe ein. Er verkleinlicht beide Prinzipien und leitet von der großen Kunst zur eigentlich kunstgewerblichen Zeit (Kleinmeister) über. Hauptwerke: Quirinuscyclus um 1520. Literatur: Friedländer, Altdorfer. Voss, Altdorfer. Voss, Ursprung des Donaustils.

Bruyn, Bartholomäus, geb. ca. 1493, gest. 1557, beides in Köln. Gänzlich abhängig von den Niederländern. Von Bedeutung nur als Porträtist.

Burgkmair, Hans, geb 1473 in Augsburg, gest. 1531. Gehört zu den Großen der altdeutschen Malerei und wird im allgemeinen viel zu wenig geschätzt. In vielem dem gleichzeitigen Dürer verwandt, doch schließlich innerlich schon ganz Italiener. Trotzdem voller Kraft, stärkstem Sinn für die organische Komposition des Gemäldes und, bei manchem bereits Süßlichem und Manierierten, ganz anders selbständig als etwa der völlig Venedig imitierende Dürerschüler Hans von Kulmbach. Selbstporträt mit Frau 1529, Maria von 1509, Altar von 1519. Literatur: Woltmann in Dohmes Kunst und Künstler.

Cranach, Lucas d. Ä., 1472 zu Cronach in Franken geb., 1553 zu Wittenberg gest. Er hängt mit Dürer, aber auch mit dem Donaustil zusammen und ist das typische Beispiel einer durch Massenfabrikation und allzugroße Nachgiebigkeit gegenüber einem oberflächlich süßlichen Zeitgeschmack zugrunde gerichteten großen Begabung. So sehr man ihn aus erster Übergangszeit erklärend entschuldigen mag, so verderblich waren sein Ruf und Einfluß für die Kunst. Literatur: W. Worringer, Lucas Cranach, Richard Muther, Lucas Cranach.

Dürer, Albrecht, geb. zu Nürnberg am 21. Mai 1471, gest. ebenda 6. April 1528. Schüler Wolgemuts. Wanderschaft 1490—94, erste Italienreise, 1506 zweite Italienreise, 1520—21 niederländische Reise. Außerordentlich vielseitig und fruchtbar, ist er nicht minder für die graphischen Künste wie für die Malerei von weitester Bedeutung gewesen, nicht wenige werden den Graphiker Dürer dem Maler bei weitem vorziehen. Seine menschlichen und theoretischen Schriften (die Früchte seines Alters), vielfach ins Hochdeutsche übertragen, gehören zu den Allgemeingütern der Nation. Der Einfluß Wißens auf ihn sehr deutlich, der Schongauers zur Zeit vielfach überschätzt. Ob die Herrschaft italienischer Renaissanceideale, unter die sein späteres Schaffen geriet, für seine Kunst und für die deutsche Kunst überhaupt von Nutzen oder Schaden gewesen ist, gehört zu den heiß umstrittensten Problemen unserer Kunstgeschichte. Die ungewöhnliche Größe und Reinheit seines Künstlertums werden hiervon nicht berührt. Man lese über sein Werk Wölfflins kostbares Buch, vor allem aber

nicht die gänzlich oberflächliche Biographie Thausings. Malerische Hauptwerke: Seine Bildnisse, der Paumgärtnersche Altar 1500, Anbetung der 3 Könige 1504, Christus am Kreuz 1506, Madonna mit dem Zeisig 1506, Dreifaltigkeitsgemälde 1511, Madonna mit der Birne 1512, 4 Apostel und Evangelisten (letztes großes Werk) 1516.

Franke, Meister, mit Meister Bertram der Hauptrepräsentant der Hamburger Schule. Thomas Altar zwischen 1424—50. Literatur: Lichtwark, Meister Franke.

Fries, Hans, Schweizer Künstler zwischen 1460 und 1520.

Grien, Hans Baldung, zirka 1480 bei Straßburg geboren, mit Grünewald zusammen in Dürers Atelier, 1511 wieder in Straßburg, wo er 1545 starb. Sein eigentlicher Aufstieg beginnt, als er angesichts des Isenheimer Altars völlig unter den Einfluß Grünewalds gerät, neben dem er sich als die zweitstärkste malerische Begabung der altdeutschen Malerei erweist, wenn auch weit weniger tief. Sein Hauptwerk, der Freiburger Altar von 1516 wurde zeitweise für ein Werk Grünewalds gehalten. Literatur: Woltmann, in Dohme, Kunst und Künstler und Janitschek in seiner (noch immer weitaus besten) Geschichte der deutschen Malerei.

Grünewald, Mathias, Deutschlands größter Maler, dessen äußere Lebensverhältnisse so gut wie völlig im Dunkeln sind. Sein Geburtsdatum ist im Unklaren, ebenso der Geburtsort, als welcher meist Aschaffenburg angenommen wird, es könnte auch Nürnberg sein, wogegen aber die durchaus rheinische Art seiner Kunst spricht. Um 1490 in Straßburg und Basel tätig. Um 1500 in Dürers Werkstatt. Um 1510 entsteht das Hauptwerk Grünewalds und der deutschen Kunst überhaupt, der Isenheimer Altar. Von Albrecht von Brandenburg, einer seltenen Ausnahme in dieser blinden Zeit, offenbar sehr geliebt und geschätzt, siedelt der Künstler schließlich nach Mainz über, um dort mit den Aufträgen dieses Fürsten beschäftigt, seine letzten Lebensjahre zu vollbringen. So entstehen auch die jetzt in Karlsruhe befindlichen Tafeln der Tauberbischofsheimer Passion. Tod zirka 1530 zu Mainz. Grünewald ist das größte und wichtigste Problem unserer deutschen Kunst, ihre stärkste und selbständigste Individualität. Der Einfluß Witzens ist auf ihn unverkennbar, auch die oberrheinische Schule Schongauers hat ihn bilden helfen. Sehr wesentlich war auch sicher Dürers Einfluß. Aber mit alledem ist Grünewald nicht zu fassen. Überaus wahrscheinlich dünkt mich seine italienische Reise, und der Meister, mit dem er in vielem technisch wie psychologisch die stärkste Verwandschaft fühlte, ist ganz unverkennbar Lionardo da Vinci. Bloß daß eben der eine ein Italiener, der Andere durchaus ein Deutscher ist und bleibt. Daß über einen Schüler Grünewalds der Weg zum Lehrer Rembrandts und also zu diesem selbst geht, sei zum Verständnis der ganzen Bedeutung des Problems nur erwähnt. Literatur: Heinrich Schmid, Grünewald; Franz Bock, Grünewald I, Franz Rieffel, Grünewaldstudien (Zeitschrift für christliche Kunst 1897).

Herlin, Friedrich, gebürtiger Franke, lebte in Nördlingen, wo er um 1500 starb. Seine energische Koloristik, das Persönliche seines Stils behüten ihn oft vor einer seiner großen Nüchternheit an sich naheliegenden Trivialität. Altar von 1488. Literatur: Fr. Haack, Fr. Herlin.

Holbein, Hans d. Ä., über die Daten seiner Geburt und seines Endes — er entschwindet, materiell zusammengebrochen, plötzlich in der Fremde — keine Klarheit bisher. Sein Schaffen ist in die Jahre 1493—1519 zu setzen. Gänzlich unbeeinflußt von Italien, aber auch von Grüne-

wald, ist er eine harte und nüchterne Künstlernatur, aber nicht ohne eine gewisse Großartigkeit. Die Elemente, welche sich später in seinem großen Sohne zur Vollendung verbinden sollten, waren zweifelsohne in ihm schon vorgebildet. Sebastianaltar 1516 sein Hauptwerk. Literatur: C. Glaser, Hans Holbein der Ältere.

Holbein, Hans d. J., geboren 1497 zu Augsburg, gestorben wahrscheinlich 1543 zu London an der Pest, lernte, wie aus seinen Jugendwerken hervorgeht, bei seinem Vater, entwickelte sich aber schnell zur Selbständigkeit. 1515 zusammen mit seinem Bruder Ambrosius in Basel. 1520 verheiratet. 1524 französische Reise, holländische Reise, 1526—28 England. 1532—38 zweiter Aufenthalt in England, wo er der Lieblingsmaler der Aristokratie geworden ist. 1538 letzter Besuch in Deutschland. Mit Holbein gelangt die deutsche Malerei auf ihren technischen Gipfel, wird aber auch, worüber man sich durch die Größe des Meisters nicht täuschen lassen darf, innerlich gänzlich unfruchtbar. Holbein ist ein kalter Könner, freilich ein solcher ungewöhnlichsten Ranges. Grade seinen Monumentalwerken, deren absolute Vollendung in Komposition, Zeichnung und Farbe nicht zu bestreiten ist, gereicht diese Überlegenheit eines großartigen Verstandes zum Nachteil: es fehlt ihnen die Wärme, die Seele. Dies wird weniger bei seinen Porträts bewußt, während es hinwiederum bewirkt, daß seine wundervolle Graphik sehr leicht in Satire und eine gewaltige, aber rücksichtslose Brutalität umschlägt. Bleibendes ganz allersten Ranges auf allen Gebieten, malerische Hauptwerke vor allem seine Bildnisse, die Madonna von Solothurn 1522 und die des Bürgermeisters Meyer 1526. Literatur: A. Woltmann, Holbein und seine Zeit (wenn auch in den Resultaten vielfach veraltet).

Kulmbach, Hans Süß von, Schüler Dürers, starb 1522.

Lochner, Stephan, geboren zu Mersburg am Bodensee, gestorben 1451 zu Köln, der größte Maler der kölnischen Schule, bereits zu Lebzeiten in ganz Deutschland berühmt (siehe Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise). Kölner Dombild wie fast alle seine Werke undatiert.

Manuel, Nicolaus gen. Deutsch. 1488 geboren, 1530 gestorben, Berner Maler und Dichter, als beides eigenartig und bedeutend aber steril. Literatur: Berthold Haendke, N. M. Deutsch, Trächsel, N. M. Deutsch.

Moser, Lucas, der Tiefenbronner Altar von 1431 ist das einzige uns bekannte Werk des Meisters.

Multscher, Hans, zirka 1400 zu Reichenhofen geboren, seit 1427 in Ulm, wo er gestorben sein dürfte, Bildhauer und Maler. Altar von 1437, Sterzinger Altar. Literatur: Fr. Stadler, Hans Multscher.

Pacher, Michael, zirka 1435 im Pustertal geboren, 1498 gestorben. Die Flächenarchitektur des deutschen Gemäldes wird von ihm unter dem Einflusse Mantegnas klar und konsequent durchgeführt und hat seinem Werke großen bildenden Einfluß auf Dürer gegeben. Hauptwerk: St. Wolfgang Altar 1479—81.

Pleydenwurff, Hans, Nürnberger Meister, starb in seiner Vaterstadt 1472. Das Bild unseres Buches wird ihm vielfach abgesprochen, auch Wolgemuth zugeschrieben (siehe Muthers Kunstgeschichte), unseres Erachtens beides mit Unrecht. Es ist von 1460 datiert. Der geistige Vater der Nürnberger Schule. Literatur: H. Thode, Die Nürnberger Schule.

Schaffner, Martin, in Ulm zwischen 1499 und 1535 tätig, Zeitblom, aber auch Burgkmair nahestehend. Hauptwerk: Hauptaltar des Ulmer Münsters 1521. Literatur: Graf Pückler-Limburg, Martin Schaffner.

Schäuffelein, H. L., Dürer-Schüler, vor allem als Illustrator bedeutend und dem Kaiser Maximilian nahestehend, starb 1540 zu Nördlingen.

Schongauer, Martin, in Colmar geboren, starb 1491 in Breisach. Ein nur mittelmäßiger Maler, verstand er es als Kupferstecher die Fortschritte der Niederländer geschickt zu popularisieren und gewann hierdurch einen Ruf und Einfluß, die zu seiner künstlerischen Bedeutung in keinem Verhältnis stehen. Aber auch diese sind von der neueren Kunstgeschichte mit großer Überschätzung behandelt worden, die dann gerade die stärksten Einflüsse auf die malerische Entwicklung Deutschlands, also etwa die Witzens, verdeckte. Die Einführung des vorliegenden Buches hat ihn darum — wissenschaftlich nicht ganz exakt, aber im berechtigten Interesse ihrer Absichten — der Geschlossenheit der Darstellung halber ausgeschieden wie alle in ihren Wirkungen unklare Künstler (so etwa auch den viel stärkeren Hausbuchmeister). Sein einziges sicheres Bild, die Colmarer Madonna von 1473, durch Übermalung und Beschädigung völlig entstellt. Literatur: Dr. Burckhardt, die Schule Schongauers am Oberrhein.

Stimmer, Tobias, geb. 1539 in Schaffhausen, gest. 1584 in Straßburg. Sein malerisches Schaffen steht durchaus unter dem Einflusse Holbeins. Eine besondere Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst hat er durch seine kunstgewerblichen Arbeiten erlangt, vor allem aber durch seine wundervolle Glasmalerei, wie dann überhaupt die dt. Glasmalerei den nationalen Stil aufnahm und fortleitete, als ihn die Malerei fallen ließ, und so sein Wiederaufleben im dt. Barock möglich machte. Literatur: A. Stolberg, Tobis Stimmer.

Strigel, Bernhard, geboren 1460, gestorben 1528, beides zu Memmingen. Von der Ulmer Schule kommend, entwickelt er sich bald zur Selbständigkeit und bildet den konsequent bürgerlichen Charakter der altdeutschen Malerei durch, so daß seine Welt cum grano salis bereits ganz die Dürers ist.

Wilhelm von Herle, Meister, der wahrscheinliche Schöpfer des Clarenaltars 1380 stellt den Höhepunkt selbständiger Kunstentwicklung der Kölner Schule dar: die Unklarheit über ihn und seine Zeit hat den Namen zu einer Art Sammelbegriff werden lassen. Vergl. Boisserée, Die Kölner Maler.

Witz, Konrad, um 1400 zu Konstanz am Bodensee geboren, 1434 in die Malerzunft Basels aufgenommen, 1444 in Genf, 1447 gestorben. Der Reformator der deutschen Malerei, von dem sie die entscheidendsten und durchgreifendsten Anregungen empfing. Seine Bedeutung wird erst jetzt vollkommen klar. Genfer Altar 1444.

Wolgemut, Michael, der Lehrer Dürers, außerordentlich fruchtbar, aber sehr ungleichwertig, ehrlich und solid, aber nüchtern. In Nürnberg geboren und gestorben, 1434—1509. 1465 Hofer Altar, 1479 Zwickauer Altar, 1485 Peringsdörfer Altar, sein bestes Werk, mit Gehilfen.

Zeitblom, Bartholomäus, geb. Nördlinger, von za. 1480—1521 in Ulm, Schüchlings Schwiegersohn und die stärkste Persönlichkeit der Ulmer Trias, dabei künstlerisch offenbar stark vom Sterzinger Meister beeinflußt. 1496 Eschacher Altar.

Verzeichnis der Abbildungen:

Altdorfer, Albrecht	Seite	116, 117, 118
Bruyn, Bartholomäus	„	52, 53
Burgkmair, Hans	„	107, 108, 109
Cranach, Lucas, d. Ä.	„	112 bis 115
Dürer, Albrecht	„	88 bis 103, 106
Francke, Meister	„	54
Fries, Hans	„	68
Grien, Hans, Baldung	„	80 bis 83
Grünewald, Matthias	„	72 bis 79
Herlin, Friedrich	„	63
Holbein, Hans d. Ä.	„	119
Holbein, Hans d. J.	„	121 bis 128
Kulmbach, Hans von	„	105
Lochner, Stephan	„	41 bis 44
Manuel, Nic., gen. Deutsch	„	84, 85
Meister des Bartholomäusaltars	„	50, 51
Meister, Kölnischer um 1410	„	40
Meister, Kölnischer um 1450	„	47, 48
Meister, Kölnischer um 1500	„	49
Meister des Sterzinger Altars	„	60
Meister der Verherrlichung Mariae	„	46
Multscher, Hans	„	55 u. 61
Pacher, Michael	„	69 bis 71
Pleydenwurff, Hans	„	87
Schaffner, Martin	„	120
Schäuffelein, Hans, Leonhard	„	104
Schongauer, Martin	„	66, 67
Stimmer, Tobias	„	110, 111
Strigel, Bernhard	„	64, 65
Wilhelm v. Herle, Meister	„	39
Witz, Konrad	„	56 bis 59
Wolgemut, Michael	„	86
Zeitblom, Bartholomäus	„	62

Die große Vergangenheit deutscher Kultur hat vielfach über Stadt und Dorf eine Fülle romantischer Schönheit verstreut, die oft an wenig begangenen Pfaden einen Dornröschenschlaf träumt. In einer Anzahl stattlicher Bände in Groß-Quartformat bringen wir das Charakteristische deutscher Kunst und Landschaft in Bildern.

Bisher sind erschienen:

Alt-Nürnberg u. das malerische Frankenland

145 Abbildungen mit kurzer Texteinleitung
Preis kart. 3,— Mk., eleg. geb. 4,50 Mk.

Potsdam mit den Königlichen Schlössern und Gärten

125 Abbildungen mit kurzer Texteinleitung
Preis kart. 3,— Mk., eleg. geb. 4,50 Mk.

Aus stillen Städten der Mark Brandenburg

130 Abbildungen mit kurzer Texteinleitung
Preis kart. 3,— Mk., eleg. geb. 4,50 Mk.

Kunst u. Landschaft im Elsaß. 135 Abbildungen

Mit kurzer Texteinleitung
Preis kart. 3,— Mk., eleg. geb. 4,50 Mk.

Weitere Bände in Vorbereitung

VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT G. m. b. H. BERLIN W 50

Durch ganz Deutschland

Kunst und Landschaft in Bildern

Jeder Band in Großquartformat
Reich illustriert mit kurzem Text

Preis 3 Mark

Verlag
für Kunstwissenschaft
G. m. b. H.
Berlin
W 50

ND
565
B8

Briegar, Lothar
Altmeister Deutscher
Malerei.